Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos

Giorgio Vasari



Giorgio Vasari

Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos

Contenido

Giotto, pintor, escultor y arquitecto florentino



Estatua de Giotto por Giovanni Dupré

La misma deuda de gratitud que contraen los artistas pintores con la naturaleza -la cual sirve continuamente de ejemplo a quienes, extrayendo lo bueno de sus partes mejores y más bellas, siempre se ingenian en representarla e imitarla-, la han contraído también, a mi entender, con Giotto, pintor florentino: por cuanto, habiendo quedado sepultados durante tantos años, bajo las ruinas causadas por la guerra, los métodos de las buenas pintura y sus lineamientos, él solo, aun cuando nacido entre artífices ineptos, por la gracia de Dios resucitó ese arte que se había extraviado y le dio una forma que puede calificarse de buena. Y, en verdad, fue milagro muy grande que aquella época grosera e incapaz tuviese el poder de obrar en Giotto tan sabiamente que el dibujo, del cual poco o ningún conocimiento tenían los hombres de esos tiempos, mediante él volviese enteramente a la vida. Sin embargo, este grande hombre nació en el año 1276 en la comarca de Florencia, a catorce millas de esta ciudad, en la aldea de Vespignano, siendo su padre,

llamado Bondone, un hombre sencillo, labrador de la tierra. Éste, cuando tuvo al hijito a quien dio el nombre de Giotto, lo crió de conformidad con su condición, cumplidamente. Y cuando alcanzó la edad de diez años, mostrando en todos sus actos aún infantiles una vivacidad y presteza de ingenio extraordinarios, que lo hacían grato no sólo a su padre sino a todos aquellos que lo conocían en la aldea y fuera de ella, Bondone le dio la custodia de unas ovejas. Mientras recorría el campo, apacentándolas ora en un lugar, ora en otro, impulsado por la inclinación de su naturaleza al arte del dibujo, en las piedras, en la tierra o en la arena dibujaba constantemente alguna cosa del natural o bien alguna fantasía suya. Así, un día, mientras Cimabue iba por sus asuntos de Florencia a Vespignano, se encontró con Giotto quien, mientras pacían sus ovejas, sobre una piedra lisa y pulida, con un guijarro un tanto afilado, dibujaba una oveja del natural, sin haber aprendido la manera de hacerlo con ningún maestro que no fuera la naturaleza. Detúvose Cimabue muy maravillado y le preguntó si quería ir a vivir con él. Contestó el niño que si esto era del agrado de su padre, iría gustoso. Lo solicitó, pues, Cimabue a Bondone, quien bondadosamente concedió el permiso, alegrándose de que se llevara al niño a Florencia. Cuando estuvo allí, en poco tiempo, ayudado por la naturaleza y adiestrado por Cimabue, no sólo igualó el párvulo el estilo de su maestro sino que se hizo tan buen imitador del natural, que abandonó

completamente la torpe manera griega[1] y resucitó el moderno y buen arte de la pintura, introduciendo la práctica de retratar fielmente del natural a las personas vivientes, cosa que desde más de doscientos años atrás no se practicaba: y si alguno lo había intentado, no lo había logrado con mucha felicidad ni tan bien como de pronto lo consiguió Giotto. Éste, entre otras cosas, retrató, como aún hoy puede verse en la capilla del palacio del Podestá de Florencia, a Dante Alighieri, coetáneo y grandísimo amigo suyo y no menos famoso como poeta de lo que Giotto lo era al mismo tiempo como pintor, y tan alabado por Messer Giovanni Boccaccio en el proemio del cuento de Messer Forese da Rabatta y de dicho Giotto el pintor. En esa capilla se encuentra el retrato, igualmente de mano del mismo, de Ser Brunetto Latini, maestro de Dante, y de Messer Corso Donati, gran ciudadano de aquellos tiempos. Fueron ejecutadas las primeras pinturas de Giotto en la capilla del altar mayor de la Abadía de Florencia, en la cual hizo muchas cosas consideradas bellas, pero especialmente una Nuestra Señora cuando recibe la Anunciación; porque en ella expresó vivamente el miedo y el espanto que el saludo de Gabriel causó a María Virgen, la cual parece que, llena de grandísimo temor, casi pretenda darse a la fuga. Es de la mano de Giotto, asimismo, la tabla del altar mayor de dicha capilla, la cual se ha conservado allí hasta hoy y aún se

[1] Bizantina.

conserva, más por cierta reverencia que se tributa a la obra de tan grande hombre que por cualquier otro motivo. Y en Santa Croce hay cuatro capillas de la mano del mismo, tres entre la sacristía y la capilla grande, y una del otro lado. En la primera de las tres, que es de Messer Ridolfo de Bardi, y en la cual están las cuerdas de las campanas, representó la vida de San Francisco, en la muerte del cual buen número de Hermanos muestran bastante fielmente el efecto del llanto. En la otra, que es la de la familia de los Peruzzi, hay dos historias de la vida de San Juan Bautista, a quien está dedicada la capilla; allí se ve muy vivamente representada la danza de Herodías y la actividad de algunos criados que sirven la mesa. En la misma están dos historias de San Juan Evangelista, maravillosas, aquella de cuando resucita a Drusiana y la de su ascensión al cielo. En la tercera capilla, que es la de los Giugni, dedicada a los Apóstoles, fueron pintadas por mano de Giotto las historias del martirio de muchos de ellos. En la cuarta, que está del otro lado de la iglesia, hacia el Norte, y pertenece a los Tosinghi y los Spinelli, dedicada a la Asunción de Nuestra Señora, Giotto pintó la Natividad de la Virgen, sus Bodas, la Anunciación, la Adoración de los Reyes Magos y la Presentación de Cristo niño a Simeón, que es algo bellísimo, porque, además del gran cariño reflejado en aquel anciano que recibe a Cristo, la actitud del niño cuando, asustado por él, tiende los brazos y se vuelve muy atemorizado hacia su Madre, no puede ser ni más tierna ni más bella.

Luego, en la muerte de esa Nuestra Señora están los Apóstoles y un buen número de Ángeles con antorchas en la mano, muy hermosos. En la capilla de los Baroncelli, en dicha iglesia, hay una tabla al temple, de mano de Giotto, en que está desarrollada con mucho cuidado la coronación de Nuestra Señora, con un grandísimo número de figuras pequeñas y un coro de Ángeles y Santos muy diligentemente ejecutados. Y como en esta obra están escritas en letras de oro su firma y la fecha, los artistas que consideren en qué época Giotto, sin ninguna luz acerca de la buena manera, dio comienzo al buen modo de dibujar y colorear, se verán forzados a sentir veneración por él, en suma. En la misma iglesia de Santa Croce se encuentran también, sobre el sepulcro de mármol de Carlo Marzuppini Aretino, un Crucifijo, una Nuestra Señora, un San Juan y la Magdalena al pie de la cruz; y del otro lado de la iglesia, precisamente enfrente, sobre la sepultura de Lionardo Aretino, hay una Anunciación cerca del altar mayor, la cual ha sido repintada por pintores modernos, con escaso juicio de quien lo hizo hacer. En el refectorio hay una historia de San Luis y una Cena, en un árbol de la Cruz, pintados por él mismo, y en los armarios de la sacristía, historias de la vida de Cristo y de San Francisco, con figuras pequeñas.

Trabajó también en la iglesia del Carmine, en la capilla de San Juan Bautista, en que pintó toda la vida de ese Santo dividida en varios cuadros. Y en el Palacio de la

Parte Güelfa de Florencia hay, de su mano, una historia de la Fe Cristiana, pintada al fresco y perfectamente; en ella se ve el retrato del Papa Clemente IV, quien creó aquella magistratura, dotándola de sus armas, que ha conservado siempre y aún conserva.

Después de hacer estas obras, partiendo de Florencia para ir a concluir en Asís los trabajos comenzados por Cimabue, al pasar por Arezzo pintó en la Pieve la capilla de San Francisco que está encima del baptisterio; y en una columna redonda, cerca de un capitel corintio, antiguo y bellísimo, hizo un San Francisco y un Santo Domingo, retratados del natural. Y en el Duomo, fuera de Arezzo, pintó en una capilla la Lapidación de San Esteban, con hermosa composición de figuras. Concluidos estos trabajos, se trasladó a Asís, ciudad de Umbría, llamado por Fray Giovanni di Muro della Marca, entonces general de los Hermanos de San Francisco. Allí, en el templo superior, pintó al fresco, bajo el corredor que corta las ventanas a ambos lados de la iglesia, treinta y dos episodios de la vida y los actos de San Francisco, o sea dieciséis de cada lado, tan perfectamente ejecutados que conquistó grandísima fama. Por cierto, se ve en esa obra gran variedad, no sólo en los gestos y las actitudes de cada figura, sino en la composición de todos los episodios; además, hace ver muy bien la diversidad de los trajes de aquel tiempo y ciertas imitaciones y observaciones de las cosas de la naturaleza. Entre otras, es bellísima una composición en que un sediento, en quien se

reconoce a lo vivo el deseo del agua, bebe de una fuente, arrodillado en tierra, con grandísimo y realmente maravilloso afán, al punto de que casi parece una persona viviente sorprendida en el acto de beber. Hay allí muchas otras cosas dignísimas de consideración, acerca de las cuales, para no ser tedioso, no me extenderé más. Baste decir que toda esa obra conquistó a Giotto enorme reputación por la bondad de las figuras y por el orden, la proporción, la vivacidad y la facilidad que poseía naturalmente y que mediante el estudio había desarrollado mucho más, sabiendo en todos los casos expresarse claramente. Y porque Giotto, además de lo que la naturaleza le diera, fue estudiosísimo y siempre estuvo pensando en cosas nuevas y hurgando en la naturaleza, mereció ser llamado discípulo de la naturaleza, y solamente de ella.

Terminadas dichas historias, pintó en el mismo lugar, pero en la iglesia inferior, las partes altas de las paredes del altar mayor y los cuatro ángulos de la bóveda superior en que se encuentran los restos de San Francisco, y cubrió todo eso con invenciones caprichosas y bellas. En el primer ángulo está San Francisco glorificado en el cielo, rodeado de aquellas virtudes que se requieren para estar perfectamente en la gracia de Dios. De un lado, la Obediencia pone al cuello de un fraile, que está de rodillas delante de ella, un yugo cuyas riendas son tendidas hacia el cielo por determinadas manos; y poniéndose un dedo sobre la boca para significar silencio, tiene los ojos puestos en

Jesucristo, que vierte sangre por el costado. Y en compañía de esta virtud están la Prudencia y la Humildad, para demostrar que donde realmente se halla la obediencia, siempre están la humildad y la prudencia, que dan buen resultado en todas las cosas. En el segundo ángulo está la Castidad, la cual, afirmada en una roca fortificada, no se deja seducir ni por los reinos ni por las coronas ni por las palmas que algunos le ofrecen. A los pies de ésta se halla la Pureza, que lava a los desnudos, y la Fortaleza conduce gente a lavarse y purificarse. Cerca de la Castidad está, de un lado, la Penitencia, que con unas disciplinas expulsa al Amor alado y hace huir a la Inmundicia. En el tercer lugar está la Pobreza, la cual va descalza pisando espinas; un perro le ladra por detrás y en torno de ella están un niño que le arroja piedras y otro que, con un palo, le acerca espinas a las piernas. Y se ve aquí a esta Pobreza desposada con San Francisco, mientras Jesucristo le ase la mano, en la presencia, no desprovista de misterio, de la Esperanza y la Caridad. En el cuarto y último de dichos lugares hay un San Francisco glorificado, que viste la blanca túnica del diácono y está como triunfante en el cielo, en medio de una multitud de ángeles que en torno de él forman coro con un estandarte en que se ve una cruz con siete estrellas; y en lo alto se halla el Espíritu Santo. En cada uno de los ángulos hay palabras latinas que explican las historias. Similarmente, además de dichos cuatro ángulos, hay

en las paredes pinturas bellísimas que, a la verdad, merecen ser apreciadas, tanto por la perfección que en ellas se ve como por haber sido ejecutadas con tanto cuidado, que han conservado su frescura hasta hoy. En esta serie está el retrato de Giotto, muy bien hecho; y sobre la puerta de la sacristía, de mano del mismo, y también al fresco, hay un San Francisco recibiendo los estigmas, tan tierno y devoto que a mí me parece ser la más excelente pintura que Giotto realizó entre esas obras, todas verdaderamente bellas y loables.

Cuando hubo terminado finalmente dicho San Francisco, regresó a Florencia, y, llegado a esa ciudad, pintó para enviarla a Pisa una tabla de San Francisco en el horrible desierto de Vernia, ejecutándola con extraordinaria prolijidad, pues además de ciertos paisajes llenos de árboles y de peñascos -que eran cosa nueva en aquel tiempo-, muestra en la actitud del San Francisco -que con gran fervor recibe, arrodillado, los estigmas- un muy ardiente deseo de recibirlos e infinito amor hacia Jesucristo, quien, en el aire y rodeado por Serafines, se los concede; los sentimientos se expresan tan a lo vivo que es imposible imaginar nada mejor. En la parte inferior de la misma tabla hay tres episodios de la vida del mismo Santo, muy hermosos. Esta tabla, la cual se ve hoy en San Francisco de Pisa, en un pilar al lado del altar mayor, y que es muy venerada en memoria de tan grande hombre, dio motivo para que los pisanos, al terminarse la construcción del Campo Santo de acuerdo con los

planos de Giovanni di Niccolà Pisano, confiaran a Giotto la pintura de una parte de la pared interior. Efectivamente, como el edificio, por la parte exterior, llevaba incrustaciones de mármol y tallas ejecutadas a enorme costo y como el techo estaba revestido de plomo y el interior lleno de columnas y sarcófagos antiguos, obra de los paganos, llevados a aquella ciudad desde diversas partes del mundo, quisieron los pisanos que las paredes interiores llevasen nobilísimas pinturas. Por este motivo, Giotto fue a Pisa e hizo en una extremidad de una de las paredes de ese Campo Santo seis grandes episodios de la vida del pacientísimo Job, pintados al fresco. Y como sensatamente consideró que los mármoles, de aquel lado del edificio en que tenía que trabajar, estaban vueltos hacia el mar y que, siendo de cierta calidad, a causa del viento marino siempre están húmedos o arrojan cierta cantidad de sal, como ocurre generalmente con los materiales pisanos; estimando, por otra parte, que por esa razón se empañan los colores y las pinturas o son comidos -para que se conservase lo más posible su obra- en todos los lugares donde proyectaba trabajar al fresco hizo hacer un revoque, intonaco o incrustación, por decirlo mejor, con cal, yeso y polvo de ladrillo, tan bien mezclados que las pinturas que luego ejecutó encima se han conservado hasta este día. Y en mejores condiciones estarían si la despreocupación de quien debía velar por ellas no las hubiese dejado atacar tanto por la

humedad; pues el hecho de no haberse cuidado de ello, como podía hacerse fácilmente, ha sido motivo para que, por sufrir las consecuencias de la humedad, esas pinturas se han echado a perder en ciertos sitios, ennegreciéndose las carnaciones y descascarándose el intonaco; además, por su naturaleza, el yeso, mezclado con cal, se corrompe y pudre con el tiempo[2], de donde resulta que por fuerza se destruyen los colores, aunque al principio parezca que cuajan bien. En esos episodios hay muchas y hermosas figuras, además del retrato de Farinata degli Uberti: en particular ciertos villanos que, al llevar las dolorosas nuevas a Job, no podrían ser más sensibles ni demostrar mejor el dolor que les causan la pérdida de los animales y las otras desventuras. Igualmente tiene estupenda gracia la figura de un criado que está con un abanico al lado de Job, plagado y abandonado por casi todos. Y, bien ejecutado en todas las partes, es maravilloso por la actitud que adopta al espantar con una mano las moscas que acosan al amo leproso y pustulento, mientras con la otra se aprieta, asqueado, las narices para no sentir el hedor. Muy bellas son, igualmente, las demás figuras de estas historias, y las cabezas de varones y mujeres; y los paños están tratados con tanta delicadeza que no sorprende que aquella obra adquiriera tanta fama en la ciudad y fuera

[2] He aquí una de las típicas contradicciones de Vasari, quien pocas líneas más arriba alabó la bondad del revoque usado por Giotto.

de ella como para que el Papa Benedicto IX enviase de Treviso a Toscana a uno de sus cortesanos para enterarse de qué clase de hombre era Giotto y cuáles eran sus obras, pues proyectaba confiarle algunas pinturas en San Pedro. El cual cortesano, yendo a ver a Giotto, supo que en Florencia había otros maestros excelentes en la pintura y el mosaico y habló en Siena con muchos maestros. Luego, con los dibujos que éstos le confiaron, fue a Florencia y dirigiéndose una mañana al taller de Giotto, el cual estaba trabajando, le expuso el pensamiento del Papa y de qué modo quería valerse de su obra; finalmente, le pidió algún dibujo para enviarlo a Su Santidad. Giotto, que era muy cortés, tomó una hoja de papel en la cual, con un pincel mojado en rojo, apoyando el brazo en el costado para hacer de él un compás y haciendo girar la mano, dibujó un círculo tan perfecto de curva y de trazo que era maravilloso verlo. Hecho esto, dijo, sonriendo, al cortesano: «Aquí está el dibujo». El interlocutor, creyendo que el artista se burlaba, contestó: «¿No he de recibir otro dibujo que éste?» «Basta, y aun sobra con él -repuso Giotto-, enviadlo junto con los demás y veréis si será apreciado». El emisario, viendo que no podía obtener otra cosa, se alejó bastante insatisfecho y preguntándose si Giotto no le había tomado el pelo. Empero, al enviar al Papa los demás dibujos, con los nombres de quienes los habían ejecutado, le remitió también el de Giotto, refiriendo la forma en que se había empeñado en trazar el círculo sin mover el brazo

y sin ayuda de compás. Y el Papa y muchos cortesanos entendidos reconocieron por ese dibujo hasta qué punto Giotto superaba en excelencia a todos los demás pintores de su tiempo. Difundióse luego esta anécdota, de la cual nació la expresión que aún se acostumbra aplicar a los individuos espesos: Tu se' più tondo che l'O di Giotto[3]. Expresión interesante no sólo por la forma en que nació, sino mucho más por su significado, que consiste en la ambigüedad, pues en Toscana, tondo, además de redondez perfecta, quiere decir pesadez y torpeza de ingenio.

Hízolo, pues, dicho Papa ir a Roma, donde, honrándole mucho y reconociendo sus méritos, le encomendó pintar en la tribuna de San Pedro cinco historias de la vida de Cristo y, en la sacristía, la tabla principal, todo lo cual fue ejecutado con tanto empeño, que jamás salió de sus manos más acabado trabajo al temple. Así mereció que el Papa, considerándose bien servido, le hiciera dar como premio seiscientos ducados de oro, aparte de concederle tantos favores, que en toda Italia se habló de ello.

En Roma fue muy amigo de Giotto -para no callar cosa digna de memoria que se relacione con el arte- Oderigi d'Agobbio, excelente miniaturista de aquella época; éste, dirigido por el Papa, minió para la biblioteca del palacio muchos libros, los cuales en gran parte han

---

[3] Eres más tonto (literalmente «redondo») que la O de Giotto.

sido destruidos por el tiempo. En mi libro de dibujos antiguos hay algunas reliquias de la propia mano de este hombre que, a la verdad, era de valor, aunque fue mucho mejor su maestro, Franco Bolognese, miniaturista, quien, para el mismo Papa y la misma biblioteca, en aquella época realizó excelentemente bastantes obras de ese estilo, como puede verse en mi mencionado libro, donde conservo de su mano dibujos para pinturas y miniaturas, tales como un águila muy bien hecha y un león que destroza un árbol, bellísimo. A estos dos miniaturistas excelentes se refiere Dante en el capítulo XI del Purgatorio, en que se trata de los vanagloriosos, en los siguientes versos:

O, dissi lui, non se' tu Oderisi,

L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell'arte

Che illuminare è chiamata in Parisi?

Frate, diss'egli, più ridon le carte

Che pennelleggia Franco Bolognese:

L'onor è tutto or suo, e mio in parte[4].

El Papa, luego de ver las obras de Giotto, cuyo estilo le agradó infinitamente, le ordenó que pintara en todas las paredes de San Pedro temas del Antiguo y el Nuevo Testamento. Para empezar, Giotto hizo el ángel de

---

[4] «¡Oh!, díjele, ¿no eres tú, Oderisi, gloria de Agobbio y gloria de ese arte que en París llaman de la iluminación? Hermano, dijo él, de colores más sonrientes son las láminas que pinta Franco Bolognese: La gloria es toda suya, y mía sólo en parte.»

siete brazos que está sobre el órgano y muchas otras pinturas, que en parte han sido restauradas por otros en nuestros días y en parte, al construirse las paredes nuevas, o bien fueron destruidas o bien sacadas del edificio viejo de San Pedro y colocadas debajo del órgano. Por ejemplo, para que no se destruyera una Nuestra Señora que Giotto pintó, se hizo cortar la pared en torno de la figura y se la reforzó con vigas y hierros para transportarla, y, en razón de su belleza, cimentarla en cierto lugar, escogido con piedad y con el amor que tributa a las obras excelentes del arte, por Messer Niccolò Acciaiuoli, doctor florentino que adornó ricamente con estucos y otras modernas pinturas aquella obra de Giotto. De la mano de éste es también la nave de mosaico[5] que está sobre las tres puertas del portal, en el patio de San Pedro, la cual es realmente maravillosa y ha sido merecidamente alabada por todos los bellos ingenios; porque allí, además de la composición, está la representación de los Apóstoles, que de diversas maneras se esfuerzan en medio de la tempestad del mar, mientras los vientos soplan en una vela cuyo relieve es tal que no lo tendría tanto una vela verdadera. Sin embargo, es difícil dar con pedazos de vidrio un efecto de unidad como el que producen los claros y las sombras de esa gran vela, que a duras penas podría imitarse con el pincel aunque se realizasen los mayores esfuerzos. Además, hay un

[5] La famosa Navicella.

pescador, de pie sobre una roca, que pesca con línea y cuya actitud revela una paciencia extrema, propia de su oficio, mientras en su rostro se pintan la esperanza y el deseo de pescar algo. Debajo de esta obra hay tres arcos pintados al fresco, de los cuales nada diré porque están destruidos en gran parte. Coinciden, sin embargo, los elogios universalmente dirigidos a esta obra por los artistas.

Luego de pintar Giotto en la Minerva, iglesia de los Hermanos Predicadores, una Crucifixión grande sobre tabla, al temple, que a la sazón fue muy alabada, regresó a su patria, de la cual había estado ausente durante seis años. Pero poco después, Clemente V fue creado Papa, en Perugia, por haber fallecido el Papa Benedicto IX, y Giotto se vio obligado a acompañar al Pontífice adonde éste condujo la corte, es decir a Aviñón, para realizar algunas obras. Una vez allí, hizo, no sólo en Aviñón sino en muchos otros puntos de Francia, muchas tablas y pinturas al fresco, bellísimas, las cuales gustaron infinitamente al Papa y a toda la Corte. Cuando, por fin, hubo terminado, Clemente V lo licenció afectuosamente y con muchos obsequios, de modo que regresó a su casa no menos rico que honrado y famoso. Y entre otras cosas se llevó el retrato de ese Papa, que luego regaló a Taddeo Caddi, su discípulo. Y el regreso de Giotto a Florencia ocurrió en el año 1316. Mas no le fue concedido detenerse mucho tiempo en Florencia, porque, llevado a Padua por obra de los señores della Scala, pintó en el Santo,

iglesia construida en aquella época, una capilla bellísima. De allí se trasladó a Verona, donde hizo algunas pinturas para Messer Cane en su palacio y, especialmente el retrato de ese caballero; asimismo, pintó una tabla para los Hermanos de San Francisco. Realizadas esas obras, al regresar a Toscana tuvo que detenerse en Ferrara, donde trabajó al servicio de los señores de Este, en el palacio y en San Agustín, pintando algunas cosas que aún hoy se ven. Entre tanto, llegó a oídos de Dante, poeta florentino, que Giotto estaba en Ferrara, y obró de modo de llevarlo a Ravena, donde se encontraba desterrado. Y le hizo pintar en San Francisco, para los señores da Polenta, algunos frescos de razonable mérito en la iglesia. De Ravena, Giotto pasó a Urbino, donde también realizó algunas obras. Luego ocurrió que, al pasar por Arezzo, no pudo dejar de complacer a Piero Saccone, quien lo había agasajado mucho, de modo que pintó al fresco para él, en un pilar de la capilla mayor del obispado, un San Martín que corta su capa por la mitad para dar un pedazo de ella a un pobre que se encuentra casi desnudo delante de él. Después de hacer en la Abadía de Santa Fiore, en madera, un Crucifijo grande al temple, que hoy está en el centro de dicha iglesia, regresó finalmente a Florencia donde, entre otras cosas, que fueron muchas, hizo en el monasterio de las Damas de Faenza algunas pinturas al fresco y al temple que ya no existen por encontrarse en ruinas ese monasterio. Similarmente, en el año 1322, habiendo

fallecido el año anterior su gran amigo Dante, lo que le causó mucho pesar, Giotto se dirigió a Lucca y a pedido de Castruccio, señor entonces de aquella ciudad, su patria, pintó una tabla en San Martino, en que representó a Cristo suspendido en el aire y a cuatro Santos protectores de la ciudad, que son San Pedro, San Régulo, San Martín y San Paulino, los cuales aparecen recomendando a un Papa y un Emperador que, según opinan muchos, son Federico el Bávaro y Nicolás V Antipapa. Creen también algunos que Giotto proyectó en San Frediano, en la misma ciudad de Lucca, el Castillo y Fortaleza de la Giusta, que es inexpugnable. Habiendo regresado Giotto a Florencia, Roberto, rey de Nápoles, escribió a Carlos, duque de Calabria, su primogénito, el cual se encontraba en Florencia, para decirle que a cualquier precio le enviara a Giotto a Nápoles porque, como acababa de construir Santa Clara, monasterio de damas e iglesia real, deseaba que el artista lo adornase con noble pintura. Giotto, pues, al oírse tan alabado por un rey que lo calificaba de famoso, de mil amores fue a servirlo, y llegado a Nápoles pintó en algunas capillas de dicho monasterio muchos episodios del Viejo Testamento y el Nuevo. Y las escenas del Apocalipsis que hizo en esas capillas fueron (según se dice) ideadas por Dante, como acaso lo fueron aquéllas, tan alabadas, de Asís, de las cuales se ha hablado bastante ya. Aunque Dante había muerto a la sazón, es muy posible que hablaran de esto en vida de él, como a

menudo ocurre entre amigos. Pero, volviendo a Nápoles, hizo Giotto en el Castello dell'Uovo muchas obras, y en particular la capilla, que mucho agradaron a aquel rey. Éste lo quería tanto que Giotto, cuando estaba trabajando, muchas veces era visitado por el soberano, quien se complacía en verlo pintar y en oír sus razonamientos. Y Giotto, que siempre tenía preparada alguna chanza o daba alguna respuesta aguda y espontánea, entretenía al rey con el movimiento de su mano al pintar y con el buen humor de sus dichos placenteros. Así, un día, díjole el rey que quería hacer de él el primer hombre en Nápoles, y Giotto le contestó: «Por eso estoy alojado en la Puerta Real, para estar antes que nadie en Nápoles». Otra vez le dijo el soberano: «Giotto, si yo estuviera en tu lugar, ahora que hace tanto calor dejaría un poco de pintar». Y Giotto le repuso: «Por cierto que lo haría yo, si estuviera en vuestro lugar». Siéndole, pues, muy grato al rey, ejecutó en una sala -que el rey Alfonso destruyó para edificar el castillo-, y también en la Incoronata, buen número de pinturas. Y en dicha sala había, entre otras cosas, retratos de muchos hombres famosos, inclusive el del mismo Giotto, el cual, habiéndole pedido el soberano, por capricho, que le pintase su reino, le pintó un asno enalbardado a cuyos pies estaba una albarda nueva que el animal olfateaba, pareciendo apetecerla; y sobre una y otra albarda estaban la corona real y el cetro del poder. Preguntóle el rey a Giotto lo que significaba esa pintura, y contestó que así

eran sus súbditos y así el reino, en que cada día se desea un nuevo amo.

Partió Giotto de Nápoles para ir a Roma y se detuvo en Gaeta, donde tuvo que pintar en la Nunciatura algunas escenas del Nuevo Testamento, hoy destruidas por el tiempo, aunque no tanto como para que no se vea muy bien en ellas el retrato de Giotto mismo al lado de un Crucifijo grande y muy bello. Concluida esta obra, no pudiendo negarse al señor Malatesta, permaneció algunos días en Roma para servirlo y luego se trasladó a Rímini, ciudad de la cual era señor dicho Malatesta. Y allí, en la iglesia de San Francisco, hizo muchísimas pinturas que más tarde fueron derribadas y destruidas por Gismondo, hijo de Pandolfo Malatesta, que rehízo completamente dicha iglesia. También ejecutó al fresco, en el claustro de dicho lugar, frente a la fachada de la iglesia, la historia de la Beata Michelina, una de las más bellas y excelentes cosas que jamás ejecutó Giotto, por las muchas y bellas ideas que tuvo al hacerla, pues, además de la belleza de los paños y la gracia y vivacidad de las cabezas, que son milagrosas, hay una joven, tan hermosa como puede serlo una mujer, que para librarse de la calumnia de adulterio presta juramento sobre un libro, en actitud muy estupenda, con la mirada fija en los ojos de su marido que la hace jurar porque desconfía de un niño negro dado a luz por ella, ya que de ningún modo logra persuadirse de que sea hijo suyo. Mientras el esposo revela por la expresión de su rostro la cólera y la

desconfianza, ella da a conocer por la piedad de la frente y de los ojos, a quienes intensísimamente la contemplan, su inocencia y su simplicidad, y el agravio que se le hace al obligarla a jurar y tratarla pública e injustamente de meretriz. Del mismo modo, grandísima expresión logró al pintar a un enfermo de ciertas llagas, porque todas las mujeres que lo rodean, ofendidas por el hedor, hacen contorsiones de asco, las más graciosas del mundo. Los escorzos que en otro cuadro se ven, entre una multitud de pobres representados, son muy dignos de alabanza y deben ser apreciados por los artistas porque ellos son el primer ejemplo del modo de hacerlos; aunque, como son los primeros escorzos, no pasan de ser razonablemente buenos. Pero sobre todas las demás cosas que están en esa obra, es maravillosísimo el gesto que hace la susodicha Beata ante unos usureros que le entregan los dineros de la venta de sus propiedades, para darlos a los pobres; porque ella manifiesta el desprecio del dinero y las demás cosas terrenas, las cuales parece que le saben mal, mientras los usureros son la imagen misma de la avaricia y la codicia humana. Así, la figura de uno que mientras le cuenta los dineros parece hacerle al notario seña de que escriba, es muy bella, considerando que si bien tiene los ojos puestos en el notario, al proteger los dineros con las manos revela su pasión, su avaricia y su desconfianza.

Similarmente, las tres figuras que, en el aire, sostienen el hábito de San Francisco, y representan a la

Obediencia, la Paciencia y la Pobreza, son dignas de loas infinitas; hay allí, en el estilo de los paños, una naturalidad en la caída de los pliegues, que hace reconocer que Giotto nació para dar brillo a la pintura. Además, retrató tan al natural al señor Malatesta en una nave de esta obra, que parece completamente vivo; y algunos marineros y otra gente, con su vivacidad, sus emociones y sus actitudes; y, particularmente, una figura que hablando con varios y cubriéndose la cara con una mano, escupe en el mar, hace conocer la excelencia de Giotto. Y sin duda, entre todas las obras pictóricas de este maestro, puede decirse que ésta es una de las mejores, porque no hay figura, en el gran número de ellas, que no tenga en sí grandísimo arte y no esté colocada en caprichosa actitud. Por lo tanto, no ha de asombrar que el señor Malatesta lo premiara magníficamente y lo ensalzara. Terminados los trabajos para ese señor, solicitado por un prior florentino que entonces estaba en San Cataldo de Rímini, hizo fuera de la puerta de la iglesia un Santo Tomás de Aquino leyéndoles a sus Hermanos. Al alejarse de allí, volvió a Ravena, y en San Giovanni Evangelista decoró al fresco una capilla que fue muy alabada. Habiendo regresado luego a Florencia con grandísimos honores y recursos, hizo al temple, en San Marcos, un Crucifijo de madera, de tamaño mayor que el natural y en campo de oro, el cual fue colocado del lado derecho de la iglesia. Hizo otro similar en Santa Maria Novella, en el cual colaboró con él Puccio

Capanna, su alumno, y que aún hoy se encuentra sobre la puerta mayor, al entrar en la iglesia a mano derecha, encima de la sepultura de los Gaddi. Y en la misma iglesia hizo, sobre el tabique del medio, un San Luis para Paolo di Lotto Ardinghelli, y al pie del Santo, los retratos del natural de este caballero y su esposa.

En el año 1327, Guido Tarlati da Pietramala, obispo y señor de Arezzo, falleció en Massa di Maremma al regresar de Lucca, a donde había ido a visitar al emperador. Trasladados sus restos a Arezzo, donde se le hicieron honras fúnebres honorabilísimas, deliberaron Piero Saccone y Dolfo da Pietramala, hermano del obispo, que se le hiciera un sepulcro de mármol digno de la grandeza de semejante hombre, señor espiritual y temporal y jefe del partido gibelino en Toscana. Por lo tanto, escribieron a Giotto que hiciera el proyecto de una sepultura riquísima y lo más reverenda que fuese posible, y le enviaron las medidas, pidiéndole, además, que les consiguiese al escultor más excelente, a su parecer, de cuantos existían en Italia, porque confiaban absolutamente en su juicio. Giotto, que era cortés, hizo el proyecto y lo envió, y, como oportunamente se dirá[6], dicha sepultura fue ejecutada según el mismo. Y porque dicho Piero Saccone amaba infinitamente el talento de aquel hombre, habiendo conquistado Borgo San Sepolcro poco después de recibir el mencionado proyecto, se

[6] En la Vida de Agostino y Agnolo Sanesi.

llevó de esa ciudad a Arezzo una tabla de la mano de Giotto, con figuras pequeñas, que más tarde se hizo pedazos. Y Baccio Gondi, gentilhombre florentino, aficionado a estas nobles artes y todos sus talentos, siendo comisario de Arezzo buscó con gran diligencia los trozos de esa tabla; habiendo encontrado algunos, los llevó a Florencia, donde los conserva en gran veneración junto con algunas otras cosas que posee de la mano del mismo Giotto, el cual ejecutó tantas obras que no se creería si se hiciera la cuenta de ellas. Y no hace muchos años, encontrándome yo en la ermita de Camaldoli, donde he trabajado mucho para aquellos reverendos Padres, vi en una celda (en que había sido colocado por el muy reverendo Dom Antonio de Pisa, entonces general de la Congregación de Camaldoli) un Crucifijo pequeño sobre fondo de oro, con la firma de Giotto, muy bello; el cual Crucifijo se conserva hoy, según me dice el reverendo Dom Silvano Razzi, monje camaldulense, en el monasterio de los Ángeles de Florencia, en la celda del superior, como cosa rarísima por ser de la mano de Giotto, y en compañía de un bellísimo cuadrito pintado por Rafael de Urbino.

Pintó Giotto para los Hermanos Humillados de Todos los Santos, en Florencia, una capilla y cuatro tablas, entre otras una de Nuestra Señora con muchos ángeles en torno de ella y el Niño en brazos, así como un Crucifijo grande de madera. Puccio Capanna tomó el modelo de éste y ejecutó muchos semejantes en Italia, habiendo practicado ampliamente el estilo de

Giotto. Cuando este libro de las Vidas de los Pintores, Escultores y Arquitectos se imprimió por primera vez, había en el tabique del medio de dicha iglesia una tablita al temple, pintada por Giotto con infinita prolijidad, en la cual se veía la muerte de Nuestra Señora, rodeada por los Apóstoles y con un Cristo que recibe en sus brazos el alma de ella. Esta obra era muy alabada por los artistas pintores y particularmente por Miguel Ángel Buonarroti, quien aseguraba, como se ha dicho otra vez, que la propiedad de esta escena pintada no podía ser más ajustada a la verdad. Esta tablita, digo, que era altamente apreciada, desde que se publicó por primera vez el libro de estas Vidas , fue robada por alguien que, quizá por amor al arte o por piedad, pareciéndole que no la apreciaban bastante, se volvió despiadado, como dice nuestro poeta. Y a la verdad fue un milagro, en aquellos tiempos, que Giotto tuviese tanto garbo en el pintar, sobre todo si se considera que en cierto modo aprendió su arte sin maestro.

Después de estas obras, en el año 1334, el 9 de julio, puso mano al campanario de Santa Maria del Fiore, cuya fundación, habiéndose cavado hasta veinte braccia[7] de profundidad, fue una base de piedras sólidas en aquel lugar de donde se había extraído agua y lastre; sobre esa base, puesto luego un buen cimiento

---

[7] Braccio: medida antigua equivalente aproximadamente a dos pies y exactamente a 57,5 centímetros. Plural: braccia.

que subía doce braccia por encima de la primera fundación, Giotto hizo construir el resto, es decir las otras ocho braccia de mampostería. Y en este principio y fundamento intervino el obispo de la ciudad, el cual, en presencia de todo el clero y todos los magistrados, colocó solemnemente la primera piedra. Continuóse luego esta obra según dicho modelo, que fue de aquel estilo tudesco que en esa época se usaba. Proyectó Giotto todas las escenas que debían constituir el adorno y con suma prolijidad marcó en el modelo la distribución de los colores negro, blanco y rojo en aquellos lugares en que debían estar colocadas las piedras y los frisos. En la base, el circuito de la torre fue de cien braccia de largo, es decir de veinticinco braccia por cada cara, y la altura fue de ciento cuarenta y cuatro braccia . Y si es cierto -yo lo tengo por muy verdadero- lo que dejó escrito Lorenzo di Cione Ghiberti, Giotto hizo no sólo el modelo de este campanario sino también, en esculturas y relieves, partes de aquellas historias de mármol que representan los principios de todas las artes. Y el mencionado Lorenzo afirma haber visto modelos de relieves de la mano de Giotto, y particularmente, aquellos correspondientes a dichas obras, cosa que puede creerse fácilmente, siendo el dibujo y la invención el padre y la madre de todas estas artes y no de una sola. Debía este campanario, según el modelo de Giotto, tener como remate, encima del que se ve, una punta o bien una pirámide cuadrangular, alta, de cincuenta

braccia , pero por ser cosa tudesca y de estilo anticuado, los arquitectos modernos siempre han aconsejado que no se haga, pareciéndoles que el campanario está mejor así. Por todas esas obras, Giotto no sólo fue nombrado ciudadano florentino sino que la Comuna de Florencia le destinó cien florines de oro anuales, lo cual era mucho en aquel tiempo, y le designó proveedor de aquel edificio que, después de él, fue continuado por Taddeo Gaddi, ya que Giotto no vivió bastante para verlo concluido. Ahora, mientras progresaba esa construcción, hizo una tabla para las monjas de San Giorgio y, en la Abadía de Florencia, en un arco sobre la puerta de adentro de la iglesia, tres medias figuras hoy blanqueadas para iluminar el recinto. Y en la sala grande del Podestá de Florencia pintó el Ayuntamiento, imitado por muchos: representó al Ayuntamiento bajo la forma de un juez con el cetro en la mano, sentado, y sobre su cabeza puso las balanzas igualadas por los justos fallos pronunciados por él, auxiliado por las cuatro virtudes que son la Fortaleza con el ánimo, la Prudencia con las leyes, la Justicia con las armas y la Templanza con las palabras. Es una pintura bella y una invención acertada y verosímil.

Luego, volviendo a Padua, además de muchas cosas y capillas que allí pintó, hizo en el lugar de la Arena una Gloria mundana que le procuró mucho renombre y utilidad. También ejecutó en Milán algunas cosas que están diseminadas en aquella ciudad y que aún hoy

son consideradas bellísimas. Finalmente, regresado de Milán, no transcurrió mucho tiempo hasta que, habiendo realizado en vida tantas y tan bellas obras y habiendo sido no menos buen cristiano que excelente pintor, entregó su alma a Dios en el año 1336, con mucho pesar de todos sus conciudadanos y también de aquellos que no lo habían conocido sino tan sólo oído nombrar. Y fue sepultado, como lo merecía por sus talentos, con grandes honores. En vida fue querido por todos y especialmente por los hombres excelentes en todas las profesiones, ya que, además de Dante, de quien hemos hablado, Petrarca lo honró y rindió tributo a sus obras, pues se lee en su testamento que lega al señor Francesco de Carrara, señor de Padua, entre otras cosas por él tenidas en suma veneración, un cuadro de la mano de Giotto que representa a Nuestra Señora, como obra rara y que le era muy grata. Y las palabras de ese capítulo del testamento dicen así:

Transeo ad dispositionem aliarum rerum; et prædicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget, et ego nihil aliud habeo dignum se, mitto tabulam meam sive historiam Beatæ Virginis Mariæ, opus Jocti pictoris egregii, quæ mihi ab amico meo Michaële Vannis de Florentia missa est, in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent: hanc iconem ipsi domino lego, ut

ipsa Virgo benedicta sibi sit propitia apud filium suum Jesum Christum, etc.[8]

Y el mismo Petrarca, en una de sus epístolas en latín, que se halla en el quinto libro de las Familiares dice las siguientes palabras:

Atque (ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar) duos ego novi pictores egregios, nec famosos, Joctum Florentinus civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensen. Novi scultores aliquot , etc.[9]

Fue sepultado en Santa Maria del Fiore, del lado izquierdo, entrando en la iglesia, donde hay una lápida de mármol blanco en memoria de tanto hombre. Y como se dijo en la Vida de Cimabue, un comentarista de Dante que vivía en la época de Giotto dijo: «Fue y es Giotto, entre los pintores, el más grande de la misma ciudad de Florencia, y sus obras lo atestiguan en

[8] Paso a disponer acerca de otras cosas: y al mencionado señor mío paduano, puesto que él, por la gracia de Dios, no se encuentra necesitado y yo ninguna otra cosa digna de él poseo, lego mi tabla o historia de la Santa Virgen María, obra de Giotto, pintor egregio, que me fue legada por mi amigo Michaele Vanno de Florencia, y de cuya belleza los ignorantes no entienden pero los maestros de las artes se maravillan; esta imagen lego a dicho señor, para que la misma Virgen bendita le sea propicia ante su hijo Jesucristo, etc.

[9] Y (pasando de las cosas antiguas a las modernas, y de las extranjeras a las nuestras) he conocido a dos pintores egregios y famosos, Giotto, ciudadano florentino, cuya fama es grande entre los modernos, y Simón de Siena. He conocido a algunos escultores, etc.

Roma, en Nápoles, en Aviñón, en Florencia, en Padua y en muchas otras partes del mundo».

Como ya se dijo, Giotto era ingenioso y muy alegre, así como agudísimo en sus dichos, de los cuales aún se conserva viva memoria en esta ciudad porque, además de lo que escribió acerca de él Messer Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti, en sus Trecento Novelle , cuenta muchas y bellísimas anécdotas, de las cuales no me parece mal transcribir alguna en las propias palabras de dicho Franco, aunque en la narración de las Novelle se encuentran algunos modos de hablar y locuciones de aquella época. Dice, pues, en una[10] para mencionar el título:

A Giotto, gran pintor, un hombre de poca monta

le encarga pintar su escudo. Tomándolo en broma,

lo pinta de modo de confundir a su cliente.

«Todo el mundo habrá oído hablar de Giotto y de cuánto superó como pintor a todos los demás. Enterado de su fama, un grosero artesano y necesitando, quizá para prestar el servicio feudal, que le pintaran su escudo, fue abruptamente al taller de Giotto, seguido por un ayudante que le llevaba el escudo. Y llegado a donde encontró a Giotto le dijo: Dios te guarde, maestro; desearía que me pintaras mis armas en este escudo". Giotto, considerando al hombre y sus modales, no dijo otra cosa que esto: ¿Para

---

[10] Es la Novella LXII.

cuándo lo quieres?". Y el otro se lo manifestó. Dijo Giotto: Déjalo por mi cuenta". Y el artesano se fue. Y Giotto, ya solo, pensó para sí: ¿Qué significa esto? ¿Me habrán enviado a este individuo para burlarse? Sea lo que fuere, nunca me han traído un escudo para pintarlo. Y el que me lo trae es un hombrecillo simplote y me pide que le pinte sus armas como si perteneciera a la realeza de Francia. Por cierto, debo hacerle armas nuevas. Y así meditando se llevó el escudo al interior del taller y dibujó en él lo que le pareció bien, ordenándole luego a un discípulo que concluyera la pintura, cosa que hizo. Y la tal pintura representaba un casquete, un gorjal, un par de guanteletes, un par de brazales, las dos piezas de una coraza, un par de quijotes y de rodilleras, una espada, un cuchillo y una lanza. Cuando volvió el buen hombre, que nada sabía de todo esto, lo hizo entrar y dijo: Maestro, ¿ha pintado ese escudo?". Dijo Giotto: Así es. Ve a buscarlo". Traído el escudo, el gentilhombre por procuración empieza a mirarlo y le dice a Giotto: ¿Qué chapucería es esta que me has pintado?". Dijo Giotto: Ya no te parecerá chapucería cuando te toque pagar". Dijo el otro: Yo no pagaría por eso ni cuatro centavos". Dijo Giotto: ¿Y qué me pediste que te pintara?". Y el otro contestó: Mis armas". Dijo Giotto: ¿No están aquí? ¿Falta alguna?". Dijo el otro: Bien está". Dijo Giotto: Si eso está mal, que Dios te castigue; debes de ser un grandísimo animal. Si te preguntasen quién eres, apenas sabrías decirlo, y te vienes aquí y dices:

Píntame mis armas. Si fueras uno de los Bardi, santo y bueno, pero ¿qué armas llevas? ¿De dónde vienes? ¿Quiénes fueron tus antepasados? ¡Vamos, no te da vergüenza! ¡Empieza por venir al mundo antes de hablar de armas como si fueses el Duque de Baviera! Yo te he hecho toda una armería en tu escudo: si hay algo más, dilo y te lo haré pintar". Dijo el otro: Me insultas y me has echado a perder el escudo". Y se fue, y dirigióse a la justicia, e hizo citar a Giotto. Giotto compareció e hizo comparecer al otro, demandándole dos florines por la pintura, mientras el artesano lo demandaba a él. Oídas las razones -que mucho mejor se explicó Giotto- los magistrados resolvieron que el otro se llevara su escudo así pintado y diera seis liras a Giotto, porque éste estaba en lo cierto. Por consiguiente, aceptó llevarse el escudo y pagar, y lo dejaron ir. Así es como este individuo, por desmedirse, recibió su medida.»

Dicen que cuando Giotto, muy joven aún, estaba con Cimabue, cierto día pintó en la nariz de una figura que ese Cimabue había hecho, una mosca tan natural, que cuando volvió el maestro para continuar su obra, varias veces intentó espantarla con la mano, pensando que era de verdad, hasta que advirtió su error. Podría referir muchas otras bromas hechas por Giotto y muchas de sus agudas réplicas, pero bastará haber mencionado en este lugar las anécdotas que preceden y que se relacionan con las cosas del arte, remitiéndome para lo demás a dicho Franco y otros autores.

Finalmente, para que el recuerdo de Giotto no quedase sólo en las obras que salieron de sus manos y en aquellas que salieron de manos de los escritores de aquel tiempo, habiendo sido él quien redescubrió el verdadero modo de pintar, perdido durante muchos años antes de él, por público decreto y por obra del cariño particular del Magnífico Lorenzo de Médicis, el antiguo admirador de los talentos de tanto hombre, fue puesta en Santa Maria del Fiore la efigie suya tallada en mármol por Benedetto da Majano, escultor excelente, con los infrascriptos versos hechos por el divino hombre Messer Angelo Poliziano, para que quienes alcancen la excelencia en cualquier profesión puedan esperar que conseguirán de otros un monumento semejante al que mereció y obtuvo Giotto tan ampliamente por la bondad de su obra:

Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit,

Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.

Naturæ deerat mostræ quod defuit arti:

Plus licuit nulli pingere, nec melius.

Miraris turrim egregiam sacro ære sonantem?

Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo.

Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre?

Hoc nomen longi carminis instar erit.[11]

---

[11] Yo soy aquel por quien resucitó la pintura extinta y cuya mano fue tan proba como hábil. Si algo faltó a mi arte, fue lo que le faltaba a los

Y para que quienes vengan después puedan ver dibujos de la propia mano de Giotto, y por ellos conocer mejor la excelencia de tanto hombre, en nuestro mencionado libro hay algunos maravillosos, que por mí fueron recogidos con no menor empeño que dificultad y gasto.

---

ejemplos de la naturaleza. Nadie pudo pintar más ni mejor. ¿Admiras la torre egregia en que resuena el sacro bronce? También ella ascendió hacia los astros de acuerdo con mis planos. Soy Giotto, ¿para qué mencionar mis obras? Vale tal nombre más que un largo canto.

Andrea Pisano, escultor y arquitecto



Jamás ha florecido, en época alguna, la pintura sin que los escultores hayan practicado simultáneamente su oficio en forma excelente, y de ello dan testimonio, para quien observa bien, las obras de todos los siglos: porque, en verdad, esas dos artes son hermanas, nacidas al mismo tiempo y nutridas y gobernadas por el mismo espíritu. Esto se observa en Andrea Pisano, el cual, ejerciendo la escultura en tiempos de Giotto, perfeccionó de tal manera su arte, tanto por la práctica como por el estudio, que fue considerado como el hombre más grande que en esa profesión hayan tenido hasta sus días los toscanos, especialmente en cuanto a fundición de bronce. Por lo cual sus obras fueron tan apreciadas y premiadas por todos aquellos que las conocieron, y en particular por los florentinos, que no le costó mucho cambiar de patria, parientes, recursos y amigos. En esto le ayudó aquella dificultad que en la escultura habían encontrado los maestros que lo precedieron y cuyas esculturas eran tan toscas y adocenadas, que las de Andrea parecían milagrosas a quien las comparaba con aquéllas. De que las esculturas antiguas eran groseras

dan fe algunas que se encuentran sobre la puerta principal de San Paolo, en Florencia, y otras, de piedra, en la iglesia de Ognissanti, las cuales están hechas de tal modo que mueven a risa a quienes las examinan, en vez de causarles asombro o placer.

En una cosa fue la fortuna favorable a los esfuerzos de Andrea, pues habiendo sido llevados a Pisa, como se refirió en otra parte, mediante las numerosas victorias navales que obtuvieron los pisanos, muchas antigüedades y sarcófagos que aún hoy se encuentran cerca del Duomo y el Campo Santo, el escultor derivó de ellos gran provecho y enseñanza, ventaja que no tuvo Giotto, porque las pinturas antiguas no se conservaron tanto como las esculturas. Y por mucho que a menudo las estatuas sean destruidas por el fuego, las ruinas y el furor de la guerra, o sepultadas bajo tierra, o transportadas a otros lugares, el entendido no deja de reconocer las diferencias de estilo de los diferentes países. Por ejemplo, en la escultura egipcia, las figuras son delgadas y largas; la griega es artificiosa y muy estudiada en los desnudos, con cabezas a menudo casi idénticas; y la antiquísima toscana es forzada en el tratamiento del cabello, y un tanto grosera. La de los romanos (llamo romanas a la mayor parte de las esculturas que, luego de la conquista de Grecia, fueron conducidas a Roma, donde se acumuló todo lo bueno y lo bello que había en el mundo) es tan hermosa por la expresión, por las actitudes, por los movimientos, por los desnudos y por

los paños, que puede decirse que ellos recogieron lo bello de todas las demás comarcas y lo reunieron en un solo estilo para que fuera (como lo es) el mejor y el más divino de todos.

Pero todo ese hermoso estilo y ese arte se había perdido en la época de Andrea, en que sólo se practicaba la escultura que por los godos y los groseros griegos había sido llevada a Toscana. Así, después de estudiar el nuevo estilo de Giotto y las pocas antigüedades que conocía, Andrea suavizó de acuerdo con su propio juicio las torpezas de tan lamentable manera y empezó a trabajar mejor y dar a las cosas mucha mayor belleza que ningún otro escultor de su arte hasta sus días. Conocida su inteligencia, su capacidad y su destreza, en su patria fue ayudado por muchos. Y cuando era joven aún le encargaron hacer en Santa Maria a Ponte[12] algunas pequeñas figuras de mármol, las cuales le conquistaron tanto renombre, que fue invitado con gran empeño a venir a trabajar a Florencia, en la construcción de Santa Maria del Fiore, donde, habiéndose comenzado la fachada de las tres puertas, se necesitaban maestros para ejecutar los motivos proyectados por Giotto para el principio de ese edificio. Trasladóse, pues, Andrea a Florencia, al servicio de los encargados de dicha obra, y como los florentinos deseaban entonces conquistar el favor y la amistad del Papa Bonifacio VIII, que a la sazón era el

---

[12] Santa Maria della Spina.

Sumo Pontífice de la Iglesia de Dios, quisieron que, ante todo, Andrea ejecutara en mármol el retrato del natural de ese Pontífice. Puso manos a la obra y no descansó hasta terminar la figura del Papa y un San Pedro y un San Pablo para colocarlos a ambos lados. Y las tres figuras fueron puestas en la fachada de Santa Maria del Fiore, donde aún están. Hizo luego Andrea, para la puerta principal de dicha iglesia, en tabernáculos o nichos, algunas figuras pequeñas de profetas, y se advirtió que el escultor había introducido gran mejora en el arte y superaba en excelencia y diseño a todos los que hasta entonces habían trabajado para esa iglesia. Por consiguiente, se resolvió que todos los trabajos de importancia le fueran confiados a él y a ningún otro. Así, poco después le encargaron las cuatro estatuas de los principales doctores de la Iglesia, San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio. Y terminadas estas figuras, que le conquistaron favor y fama entre los directores de la obra y en toda la ciudad, tuvo que hacer otras dos esculturas en mármol, del mismo tamaño, que fueron el San Esteban y el San Lorenzo que están en dicha fachada de Santa Maria del Fiore, en los ángulos extremos. Igualmente es de la mano de Andrea la Virgen de mármol, de tres braccia y media de alto, con el Niño en brazos, que está sobre el altar de la iglesita y compañía de la Misericordia, en la plaza San Giovanni de Florencia, obra muy alabada en aquellos tiempos, especialmente por estar acompañada por dos

Ángeles, uno a cada lado, de dos braccia y media de alto cada uno. También es de Andrea la media figura de la Virgen, en mármol, colocada sobre la puerta lateral de la Misericordia, en la fachada de los Cialdonai; fue obra muy celebrada porque en ella imitó la buena manera antigua, contrariamente a su costumbre, pues siempre estuvo alejado de ella, como lo atestiguan algunos dibujos suyos que están en nuestro Libro, en que se hallan representadas todas las escenas del Apocalipsis.

Y como Andrea en su juventud había estudiado arquitectura, se presentó la ocasión de que la Comuna de Florencia lo emplease en ese arte, porque, habiendo fallecido Arnolfo[13] y estando ausente Giotto, le hicieron trazar los planos del castillo de Scarperia, que se alza en Murgello, al pie de los Alpes. Dicen algunos (no lo afirmaré como cosa cierta) que Andrea estuvo en Venecia durante un año y allí esculpió algunas pequeñas figuras de mármol que están en la fachada de San Marcos, y que en la época de Messer Piero Gradenigo, Dux de aquella República, hizo el proyecto del Arsenal: pero como al respecto sólo sé lo que encuentro haber sido escrito por algunos, y nada más, dejaré que cada cual opine a su modo acerca de ello. Cuando Andrea regresó de Venecia a Florencia, la ciudad, temiendo la llegada del Emperador, hizo dar apresuradamente ocho braccia más de altura a la

[13] Arnolfo di Cambio, famoso arquitecto de Santa Maria del Fiore.

muralla en la parte que se encuentra entre San Gallo y la Puerta de Prato. En esa obra estuvo ocupado Andrea. En otros lugares se construyeron bastiones, empalizadas y otras defensas de tierra y de maderamen, muy sólidas. Ahora bien, como tres años antes había merecido mucha alabanza al demostrar su capacidad como fundidor de bronce -al enviar al Papa, en Aviñón (por intermedio de Giotto, su gran amigo, que entonces residía en aquella corte), una cruz de fundición, muy hermosa-, le encargaron ejecutar en bronce una de las puertas del templo de San Giovanni, para la cual Giotto había hecho un dibujo bellísimo. Le encargaron, digo, concluirla por haber sido juzgado, entre tantos que trabajaran hasta entonces, el más capaz, el más práctico y el más sensato maestro, no sólo de Toscana sino de toda Italia. Puso manos a la obra con el propósito deliberado de no ahorrar ni tiempo, ni esfuerzo ni diligencia para realizar un trabajo de tanta importancia, y le fue tan propicia la suerte en la tarea de fundición -en aquella época en que no se conocían los secretos que se poseen hoy-, que en el plazo de veintidós años llevó la puerta a su presente estado de perfección. Más aún: en ese mismo plazo hizo no sólo el tabernáculo del altar mayor de San Giovanni, con dos Ángeles, uno a cada lado (los cuales fueron considerados como cosa bellísima), sino, de acuerdo con los dibujos de Giotto, aquellas pequeñas figuras de mármol que completan la puerta del Campanile de Santa Maria del Fiore y, en torno de la

misma torre, en marcos en forma de almendra, los siete Planetas, las siete Virtudes y las siete Obras de la Misericordia, en medio relieve y figuras pequeñas, que entonces merecieron muchas loas. También hizo, en el mismo tiempo, las tres figuras de cuatro braccia cada una, que fueron colocadas en los nichos de dicho campanario, bajo las ventanas que dan hacia el lado donde hoy están los Pupilli[14], es decir al mediodía; las cuales figuras fueron juzgadas en aquella época más que razonablemente buenas. Pero para volver a mi primer tema, digo que en la mencionada puerta de bronce hay episodios, en bajo relieve, de la vida de San Juan Bautista, desde su nacimiento hasta su muerte, realizadas con felicidad y mucha diligencia. Y aunque muchos opinan que en tales episodios no aparece ese bello dibujo ni ese gran arte que se suele poner en las figuras, no por ello ha de merecer Andrea otra cosa que alabanzas muy altas, por haber sido el primero que puso mano a la conducción perfecta de una obra que luego dio motivo para que otros, que vinieron después de él, hayan hecho tanto bello, difícil y bueno en las dos puertas restantes y en los adornos exteriores que en la actualidad se ven. Esta puerta fue colocada en la puerta del medio de aquel templo, donde estuvo hasta que Lorenzo Ghiberti hizo la que allí se encuentra presentemente: entonces, la de Andrea fue sacada y

[14] La Cofradía de la Misericordia.

colocada en la Misericordia[15], donde aún se halla. No disimularé que Andrea fue ayudado, para ejecutar esa puerta, por Nino, su hijo, que luego fue mucho mejor maestro que su padre. La obra quedó completamente terminada en el año 1339, es decir no sólo bruñida y limpiada, sino dorada a fuego. Y se cree que fue hecha la fundición metálica por maestros venecianos muy expertos en el vaciado en metal, cosa de la cual se halla mención en los libros de la Corporación de los Mercaderes de Calimara, guardianes de la Obra de San Giovanni. Mientras se ejecutaba dicha puerta, Andrea hizo no sólo los demás trabajos mencionados, sino muchos otros y particularmente el modelo del templo de San Giovanni de Pistoya, que se fundó en 1337, el mismo año en que, el 25 de enero, al hacerse las excavaciones para poner los cimientos de esa iglesia, se hallaron los restos de San Atto, obispo de aquella ciudad, que habían estado sepultados en ese lugar durante ciento treinta y siete años. La arquitectura de ese templo, que es circular, es razonablemente buena para aquella época. También es de la mano de Andrea, en dicha ciudad de Pistoya, en el templo principal, una sepultura de mármol, el cuerpo de cuyo sarcófago está lleno de figuras pequeñas, con algunas otras, mayores, encima. En esa sepultura descansan los restos de Messer Cino d'Angibolgi, doctor en leyes

---

[15] La Misericordia Vieja, hoy Bigallo.

y literato famoso en su tiempo, como lo atestigua Messer Francesco Petrarca en aquel soneto que dice:

Piangete, donne, e con voi pianga Amore[16];

y en el cuarto capítulo del Trionfo d'Amore, donde expresa:

Ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,

Che di non esser primo par ch'ira aggia[17].

Esta tumba contiene el retrato en mármol, por Andrea, de dicho Messer Cino, representado enseñando a un número de alumnos suyos que lo rodean con tan bellas actitudes y estilo, que en aquellos tiempos debió de ser cosa maravillosa (aunque hoy no se apreciará). En trabajos de arquitectura empleó también a Andrea el duque Gualterio de Atenas, tirano de los florentinos, haciéndole ampliar la Piazza y fortificar su palacio, enrejando con muy fuertes barras de hierro cuadradas la parte inferior de todas la ventanas del primer piso, donde ahora está la Sala de los Doscientos. El mismo duque también añadió, frente a San Piero Scheraggio, los muros de sillares que están contra el palacio, para reforzarlo; en el espesor del muro hizo una escalera secreta para subir y bajar ocultamente y en dicho paredón de sillares hizo abrir, abajo, una puerta grande que hoy sirve a la Aduana y sobre la cual se puso su

---

[16] Llorad, mujeres, y con vosotras llore el Amor.

[17] He aquí a Cino de Pistoya, Guiton de Arezzo, que de no ser el primero parece iracundo.

blasón. Todo eso se ejecutó sobre los proyectos y según el consejo de Andrea. Aquel blasón fue borrado por orden de la Magistratura de los Doce, que cuidó de hacer desaparecer todo recuerdo de ese duque, pero en el escudo cuadrado quedó la forma del león rampante con dos colas, como puede verlo quien lo examine con atención. Para el mismo duque hizo Andrea muchas torres alrededor de las murallas de la ciudad y no sólo comenzó magníficamente la puerta de San Friano y la llevó al estado en que ahora se ve, sino que hizo los muros de las antepuertas de todas las puertas de la ciudad y los portillos pequeños para comodidad del pueblo. Y como el duque tenía el propósito de construir una fortaleza en la altura de San Giorgio, Andrea hizo el modelo de la misma, que luego no sirvió porque la obra no estaba comenzada cuando el duque fue expulsado en el año 1343. En cambio, en gran parte se cumplió el deseo del duque de convertir su palacio en un castillo fuerte, porque se hicieron considerables agregados al edificio primitivo, como puede verse hoy, incluyendo en el recinto del mismo las casas de los Filipetri, la torre y las casas de los Amidei y los Mancini y las de los Bellalberti. Y como, habiendo iniciado tan enorme construcción, además de la gruesa muralla y las barbacanas, no disponía de todos los materiales necesarios, suspendió la edificacion del Ponte Vecchio, que se realizaba con premura como cosa necesaria, a fin de servirse de las piedras labradas y de los maderos comprados para el

puente, sin el menor respeto. Y si bien Taddeo Gaddi, en materia de arquitectura, de ningún modo era inferior a Andrea Pisano, el duque no quiso servirse de aquél para sus construcciones, por tratarse de un florentino. En cambio utilizó a Andrea. Quería el mismo duque Gualterio demoler Santa Cecilia, para poder ver desde el palacio la Strada Romana y el Mercato Nuovo, así como San Piero Scheraggio, por su propia comodidad, pero no obtuvo licencia del Papa para hacerlo. Entre tanto, como ya se dijo, fue arrojado por la furia del pueblo. Mereció, pues, Andrea, por los honorables trabajos de tantos años, no sólo premios grandísimos sino carta de ciudadanía. Hecho ciudadano florentino por la Señoría, recibió empleos y magistraturas en la ciudad, y sus obras fueron apreciadas mientras vivió y después de su muerte, pues no se encontró quien lo superara hasta que llegaron Niccolò Aretino, Jacopo della Quercia, sienés, Donatello, Filippo di ser Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti.

Fueron realizadas las obras de Andrea alrededor del año de gracia de 1340. Falleció el artista, a la edad de setenta y cinco años, en 1345 y fue sepultado por Nino en Santa Maria del Fiore, con el siguiente epitafio:

Ingenti Andreas jacet hic Pisanus in urna,

Marmore qui potuit spirantes ducere vultus,

Et simulacra Deum mediis imponere templis

Ex ære, ex auro candenti, et pulcro elephanto[18].

[18] «En este gran sepulcro descansa Andrea Pisano, que supo tallar rostros vivientes en el mármol y adornar los templos con imágenes divinas, de bronce, de oro candente y pulido marfil.» Interesa comprobar por este epitafio que Andrea Pisano hizo estatuas de oro y marfil, que no menciona Vasari.

Simone Martini y Lippo Memmi, pintores sieneses


Simone Martini

Felices, en verdad, pueden decirse aquellos hombres a quienes la naturaleza inclina a las artes que pueden procurarles no sólo honor y utilidad grandísima, sino, lo que más es, fama y nombre casi inmortal. Y más felices aún aquellos que desde la cuna poseen, aparte de tal inclinación, la amabilidad y los buenos modales que les conquistan simpatías de todos los hombres. Pero los más afortunados de todos (hablando de los artistas) son aquellos que, además de la natural inclinación al bien y de las nobles costumbres adquiridas por naturaleza y educación, viven en la época de algún famoso escritor de quien, a cambio de un pequeño retrato o cualquiera otra obra de arte cortésmente obsequiada, alguna vez obtienen, mediante sus escritos, el premio de los honores eternos y el renombre. Lo cual es particularmente deseable y digno de procurarse para los excelentes pintores -entre todos aquellos que se ocupan de las cosas del arte- porque sus obras, estando ejecutadas en una

superficie y en campo de colores, no pueden tener esa eternidad que dan el bronce y el mármol a las esculturas, o los edificios a los arquitectos. Fue, pues, grandísima ventura para Simone vivir en los tiempos de Messer Francesco Petrarca, y encontrarse en la corte de Aviñón con este amorosísimo poeta, deseoso de poseer la imagen de Madonna Laura de la mano del maestro Simone; porque, habiéndola conseguido, bella como la deseara, lo recordó en dos sonetos, uno de los cuales comienza así:

Per mirar Policleto a prova fiso,

Con gli altri che ebber fama di quell'arte[19],

mientras el otro se inicia de esta manera:

Quando giunse a Simon l'alto concetto

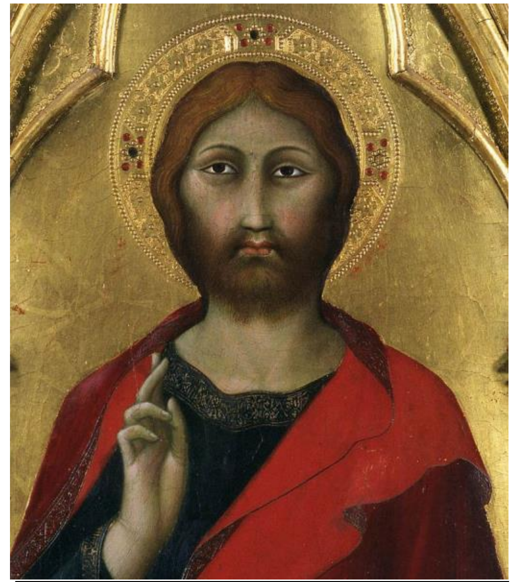
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile[20].

---

[19] Para mirar atento a Policleto como ejemplo con los demás que fama en aquel arte conquistaron.

[20] Cuando acude a Simón el elevado concepto que en mi nombre colora el estilo en su mano.

A la verdad, estos sonetos, y el hecho de que Petrarca lo mencionara en una de sus cartas íntimas, del quinto libro, que comienza con las palabras Non sum nescius, dieron más fama a la pobre vida del maestro Simone que cuanta le han dado o darán jamás todas sus obras, porque llegará el día en que éstas no existirán, mientras que los escritos de semejante hombre vivirán por la eternidad de los siglos. Fue, pues, Simone Memmi[21], sienés, un excelente pintor, destacado en su tiempo y muy estimado en la corte del Papa, pues, luego de la muerte de Giotto, su maestro, a quien había seguido a Roma en la época en que hizo la nave de mosaico y otras cosas, imitó el estilo de aquél al hacer una Virgen María en el portal de San Pedro, así como las figuras de San Pedro y San Pablo cerca de donde está la piña de bronce, en una pared entre los arcos del pórtico, por el lado exterior. Y fue de tal modo alabado por esta obra y especialmente por el retrato que ejecutó de un sacristán de San Pedro que enciende con mucha vivacidad las lámparas ante las mencionadas figuras, que Simone fue llamado a



Lippo Memmi

[21] El apellido del pintor, hijo de Martino, era Martini. Vasari lo llama Memmi por confusión con su cuñado Lippo di Memmo di Filipuccio.

Aviñón, a la corte del Papa, con grandísima urgencia. Y allí ejecutó tantas pinturas al fresco y sobre tabla, que su obra fue digna de la reputación que tenía cuando llegó allá. Vuelto a Siena con gran crédito y, por consiguiente, muy favorecido, fue encargado por la Señoría de pintar al fresco en una sala del palacio de ésta, una Virgen María con muchas figuras en torno de ella. Lo hizo con la mayor perfección, para su gran fama y conveniencia. Y para demostrar que sobre tabla no hacía menos que al fresco, pintó en dicho palacio un cuadro que dio motivo para que le encargaran otros dos para el Duomo, y una Nuestra Señora con el Niño en brazos, en bellísima actitud, sobre la puerta de la ópera de la catedral.

En esa pintura, ciertos Ángeles que, sosteniendo en el aire un estandarte, vuelan y miran desde lo alto a los Santos que rodean a Nuestra Señora, forman una bellísima y ornamental composición. Hecho esto, Simone fue llevado por el general de San Agustín a Florencia, donde ejecutó pinturas en el capítulo de Santo Spirito, mostrando invención y juicio admirables en las figuras y los caballos que pintó, como lo demuestra en aquel lugar la historia de la Pasión de Cristo, en que se aprecia el ingenio, la discreción y la bellísima gracia con que hizo todas las cosas. Se ve allí a los ladrones que mueren en la cruz, siendo llevada el alma del bueno, con gran alegría, por los Ángeles, mientras el alma del malo es arrastrada violentamente por los diablos a los tormentos del infierno. También

mostró Simone imaginación y juicio en las actitudes y el llanto muy amargo de algunos Ángeles que rodean al Crucifijo, pero lo que por encima de todo es dignísimo de consideración es la forma en que los espíritus cortan el aire con los hombros, mientras vuelan en círculo. Esta obra daría testimonio mucho más fidedigno de la excelencia de Simone si, además de la destrucción causada por el tiempo, no hubiera sido dañada en 1560 por los Padres que, no pudiendo utilizar el Capítulo a causa de la humedad, arruinaron lo poco que quedaba de la pintura al reemplazar por una bóveda el viejo techo carcomido. Casi al mismo tiempo, el artista pintó al temple y sobre tabla una Nuestra Señora y un San Lucas con otros Santos, que hoy está en la capilla de los Gondi, en Santa Maria Novella, y lleva su firma. Ejecutó luego Simone, muy felizmente, pinturas en tres paredes del Capítulo de esa misma iglesia. En la primera, sobre la puerta por la cual se entra, pintó la vida de Santo Domingo y en la que sigue hacia la iglesia representó a la Religión y la Orden del mismo combatiendo con los herejes, representados por lobos que atacan a unas ovejas. Éstas son defendidas por muchos canes de piel manchada, blanca y negra, los cuales rechazan y matan a los lobos[22]. Se ve igualmente a ciertos heréticos que, convencidos en las

[22] El símbolo de los perros luchando con los herejes se explica por el juego de palabras que convierte a «dominicanes» (dominicos) en «domini canes» (canes del Señor).

disputas, destrozan sus libros y, arrepentidos, confiesan su error; y así sus almas pasan por la puerta del Paraíso, en que hay muchas figuras pequeñas ocupadas en diversas cosas. En el cielo se ve a los Santos y a Jesucristo en gloria, y en este mundo están los placeres y las vanas delicias, representados por figuras humanas y, en particular, por mujeres sedentes, entre las cuales se encuentra la Madonna Laura de Petrarca, retratada del natural, vestida de verde, con una pequeña llama entre el pecho y el cuello[23]. También está allí la Iglesia de Cristo, custodiada por el Papa, el Emperador, el Rey, los Cardenales, los Obispos y todos los Príncipes cristianos, entre los cuales, al lado de un caballero de Rodas, está Francesco Petrarca, también retratado del natural por Simone, deseoso de vivificar la memoria del poeta que lo inmortalizó. Para representar a la Iglesia Universal, pintó la iglesia de Santa Maria del Fiore, no como es hoy sino según el modelo y el dibujo que Arnolfo, el arquitecto, dejó en la Ópera para norma de quienes debían seguir la construcción después de él. De esos modelos, por falta de cuidado de los custodios de Santa Maria del Fiore, como ya se ha dicho[24], no habría recuerdo alguno si no los hubiera reproducido Simone en su pintura. En la tercera pared, que es la del altar,

[23] La llama en el pecho es un atributo de Venus en ciertas obras paganas.

[24] En la Vida de Arnolfo di Cambio.

Simone pintó la Pasión de Cristo, el cual, saliendo de Jerusalén con la cruz a cuestas, marcha hacia el Monte Calvario seguido por una gran multitud. Llegado al monte, es izado en la cruz, entre los dos ladrones, con otros detalles de la misma historia. No hablaré de la presencia de buen número de caballos, de la escena en que los criados de la corte juegan a los dados las ropas de Cristo, de los Santos Padres en el limbo y todas las demás hábiles invenciones, que no parecen de un maestro de aquella época sino de un excelentísimo pintor moderno. Ocupando las paredes enteras, con cuidadosa deliberación representó en cada una diversos episodios superpuestos, sin separarlos mediante ornamentos como solían hacerlo los antiguos y lo hacen aún muchos modernos, que ponen cuatro o cinco veces la tierra encima del cielo. Es lo que ocurre en la capilla mayor de esa misma iglesia, y en el Campo Santo de Pisa, donde Simone pintó muchas cosas al fresco y se vio forzado, contra su voluntad, de poner tales divisiones porque los pintores que lo precedieron en ese lugar, por ejemplo Giotto y Buonamico, habían dado la pauta ejecutando sus obras de acuerdo con ese defectuoso sistema. Como mal menor, Simone siguió, pues, en el Campo Santo, el método adoptado por los otros e hizo sobre la puerta principal del interior una Nuestra Señora al fresco, llevada al cielo por un coro de Ángeles que cantan y tocan instrumentos de música con suma vivacidad, y tienen todas las expresiones que suelen

adoptar los mismos al cantar y tocar: por ejemplo, prestan el oído al son, abren la boca de diversos modos, alzan los ojos al cielo, inflan los carrillos, abultan el cuello y, en suma, hacen todos los demás movimientos habituales en los músicos. Debajo de esa Asunción, en tres compartimientos pintó la vida de San Ranieri, pisano. En el primero, se ve al Santo cuando era jovencito, tocando el salterio y haciendo bailar a algunas niñas, bellísimas por la expresión de los rostros y por el adorno de los vestidos y los peinados de aquellos tiempos. Se ve luego al mismo Ranieri, curado de su lascivia por San Alberto el Ermitaño, arrepentido de su pecado, cabizbajo y con el rostro lleno de lágrimas, mientras Dios, en las alturas, rodeado de luz celestial, parece perdonarle. En el segundo cuadro está la escena de cuando San Ranieri distribuye sus bienes a los pobres de Dios y luego se embarca, rodeado por una multitud de pordioseros, lisiados, mujeres y niños, que se le acercan afectuosamente, le formulan pedidos y le dan las gracias. Y en el mismo cuadro se ve al mismo Santo cuando, recibido en el templo el hábito de peregrino, está ante Nuestra Señora que, circundada por muchos Ángeles, le hace saber que descansará en su seno en Pisa. Todas esas figuras están dotadas de vida y sus rostros tienen hermosas expresiones. En el tercer compartimiento, Simone representó a San Ranieri cuando, al regresar de ultramar al cabo de siete años, demuestra haber realizado tres cuarentenas en Tierra

Santa y, estando en el coro y oyendo el oficio divino, mientras cantan numerosos niños, es tentado por el demonio, el cual aparece derrotado por la firme voluntad de Ranieri de no querer ofender a Dios, con la ayuda de una figura que personifica a la Constancia y que expulsa al antiguo enemigo, completamente confundido. Simone tuvo la ingeniosa y buena idea de mostrar al demonio totalmente atemorizado, poniéndose las manos en la cabeza al huir, marchando con la frente inclinada y hundida al extremo entre los hombros y diciendo (como se ve por la leyenda que le sale de la boca): Ya no puedo más. Finalmente, en el mismo cuadro está Ranieri en en el monte Tabor, arrodillado y contemplando con asombro a Cristo, que se le aparece en el cielo, acompañado por Moisés y Elías. Todos estos detalles de la obra, y otros que me callo, muestran que Simone fue muy original y entendido en la hábil manera de componer las figuras, tal como se practicaba en aquella época. Concluidas estas pinturas, hizo dos tablas al temple en la misma ciudad, ayudado por Lippo Memmi, su hermano, que también había cooperado con él en las decoraciones del Capítulo de Santa Maria Novella y otras obras.

Este pintor, si bien no fue sobresaliente como Simone, siguió lo más posible el estilo de éste y, en su compañía, ejecutó muchas cosas al fresco en Santa Croce, de Florencia; la tabla del altar mayor en la iglesia de los Hermanos Predicadores, en Pisa, y, en San Paolo a Ripa d'Arno, además de muchas historias

bellísimas al fresco, la tabla al temple que hoy está sobre el altar mayor y representa a Nuestra Señora, San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista y otros Santos. En esta última obra puso Lippo su nombre. Después de esto, pintó por sí solo una tabla al temple para los Hermanos de San Agustín, en San Gimignano, y esa pintura le dio tal fama, que se vio obligado a enviar a Arezzo, al obispo Guido de' Tarlati, un cuadro con tres medias figuras que ahora está en la capilla de San Gregorio, en el Arzobispado. Mientras Simone estaba trabajando en Florencia, un primo suyo, arquitecto ingenioso, llamado Neroccio, consiguió en el año 1332 hacer tañer la campana grande de la Comuna de Florencia, cosa que durante diecisiete años nadie había podido hacer sin la ayuda de los esfuerzos de doce hombres. Neroccio equilibró la campana de tal manera que dos hombres solos podían ponerla en movimiento y que, una vez lanzada, bastaba un hombre para hacerla sonar largamente, aunque pesaba más de dieciséis mil libras. Por esta empresa, además del honor, recibió como recompensa trescientos florines de oro, que eran una suma crecida en aquellos tiempos.

Pero, volviendo a los dos sieneses, Lippo ejecutó, según dibujo de Simone, una tabla al temple que fue llevada a Pistoya y colocada sobre el altar mayor de la iglesia de San Francisco. Era considerada bellísima. Finalmente, al regresar a Siena, su patria, Simone comenzó una enorme pintura sobre la Puerta de

Camollia, en que representó la Coronación de Nuestra Señora, con infinidad de figuras. Como cayó gravemente enfermo la obra quedó inconclusa y Simone, vencido por el mal, pasó a mejor vida en el año 1345, con gran duelo de toda su ciudad natal y de Lippo, su hermano, que le dio honorable sepultura en San Francisco. Lippo terminó luego muchas obras que Simone dejara inacabadas, entre ellas una Pasión de Jesucristo, en Ancona, sobre el altar mayor de San Niccola; allí concluyó lo que había empezado Simone, imitando la pintura del Capítulo de Santo Spirito, de Florencia, completamente terminada por este artista. Esta obra sería digna de una vida más larga que la que acaso le será concedida, pues hay en ella muchas hermosas actitudes de caballos y de soldados que hacen diversos gestos, preguntándose con perplejidad si han crucificado al Hijo de Dios o no. Acabó igualmente, en Asís, en la iglesia inferior de San Francisco, algunas figuras que Simone había comenzado en el altar de Santa Isabel, al lado de la puerta que se abre sobre las capillas. Allí hizo una Virgen, un San Luis, rey de Francia, y otros Santos, en total ocho figuras hasta la altura de las rodillas, pero buenas y muy bien coloreadas. Además de esto, Simone había empezado en el refectorio mayor de dicho convento, en la parte alta de la pared, muchas escenas y un Crucifijo concebido en forma de árbol de la cruz. Pero estas obras quedaron inacabadas y sólo dibujadas, como hasta hoy puede verse, en color rojo,

a pincel, sobre el primer revoque. Este método era empleado por nuestros antiguos maestros, en el trabajo al fresco, para mayor rapidez. Porque después de repartir toda su composición sobre la pared revocada, la dibujaban con el pincel, siguiendo el modelo de un dibujo pequeño que ampliaban proporcionalmente. Allí se ve bien ese dibujo preparatorio, y en otros lugares se observa lo mismo; así, existen muchos otros frescos que fueron terminados pero que, al rasparse más tarde la pintura, han revelado el primitivo dibujo en rojo sobre el revoque.

Mas, volviendo a Lippo (quien dibujaba razonablemente bien, como puede verse en nuestro Libro, en la figura de un ermitaño que lee, con las piernas cruzadas), sobrevivió doce años a Simone, realizando muchas obras en toda Italia y, particularmente, dos tablas en Santa Croce en Florencia. Y aunque los estilos de estos dos artistas se parecen bastante, se distingue a uno del otro porque Simone firmaba al pie de sus obras de la siguiente manera: Simonis Memmi Senensis opus, mientras que Lippo, omitiendo su propio nombre y sin preocuparse por escribir en buen latín, firmaba: opus Memmi de Senis me fecit[25].

En la pared del Capítulo de Santa Maria Novella, Simone retrató no sólo a Petrarca y Madonna Laura, como ya se dijo, sino a Cimabue, Lapo, el arquitecto, y

---

[25] . Errores de Vasari, pues Simone firmaba Simon de Senis o Simon Martini , y la firma de Lippo era Lippus Memmi de Senis me fecit .

Arnolfo, su hijo; también pintó su autorretrato. En cuanto al Papa representado en aquella obra, es Benedicto XI, Hermano Predicador de Treviso, cuya efigie había sido llevada mucho antes a Simone por Giotto, su maestro, cuando éste regresó de la corte de dicho Papa, en Aviñón. Retrató también, en el mismo lugar, al cardenal Niccola da Prato, al lado de aquel Papa. Ese cardenal fue enviado en aquel tiempo a Florencia, como Legado del mencionado Pontífice, según lo refiere Giovanni Villani en su Historia. En la sepultura de Simone se puso el siguiente epitafio: Simoni Memmio pictorum omnium omnis ætatis celeberrimo. Vixit ann. LX, mens. II, d. III. Como se ve en nuestro Libro, antes mencionado, no fue Simone muy excelente en el dibujo, pero era naturalmente imaginativo y le gustaba mucho hacer retratos del natural. En esta materia fue considerado maestro sobresaliente en su tiempo, a tal punto que Messer Pandolfo Malatesta lo envió a Aviñón para que retratara a Messer Francesco Petrarca, a pedido del cual hizo luego el retrato de Madonna Laura que mereció tanta alabanza.

Jacopo della Quercia, escultor sienés



Fue Jacopo, hijo del maestro Piero di Filippo de La Quercia, lugar de la comarca de Siena, el primer escultor -después de Andrea Pisano, Orcagna y los demás citados anteriormente- que trabajando en escultura con mayor estudio y diligencia comenzó a mostrar cómo era posible captar la naturaleza; y también fue el primero en dar a los demás ánimo y esperanza de poder igualarla en cierto modo. Las primeras obras que merecen tenerse en cuenta, las hizo en Siena, cuando tenía diecinueve años, en la siguiente circunstancia: Los sieneses habían hecho marchar a un ejército contra los florentinos, bajo las órdenes de Gian Tedesco, sobrino de Saccone da Pietramala, y de Giovanni d'Azzo Ubaldini, capitanes; este último, estando en campaña, se enfermó. Llevado a Siena, allí murió y como esto afectó mucho a los sieneses, le hicieron reverentísimas exequias y erigieron una pirámide de madera sobre la cual fue colocada la estatua ecuestre de Giovanni, ejecutada por Iacopo en tamaño mayor que el natural, con mucho tino y originalidad. Para realizar esa obra, Iacopo

empleó un recurso hasta entonces desconocido, que consistió en construir, para la figura y el caballo, una armazón de sólidas piezas de madera y de finos listones, rellenándola luego con paja y estopa y atando todo eso fuertemente con cuerdas. Luego cubrió esa estructura con arcilla mezclada con borra de paño, engrudo y cola. Tal procedimiento era realmente el mejor de todos para ejecutar semejantes cosas, pues si bien las obras que se hacen así parecen pesadas, una vez hechas y secas resultan livianas. Pintadas de blanco parecen de mármol y son de aspecto muy agradable, como lo fue dicha obra de Iacopo. A esto se agrega que las estatuas ejecutadas de esa manera y con dichas mezclas no se agrietan como les ocurriría si fuesen hechas de arcilla pura. Y de ese modo se hacen hoy los modelos de las esculturas, para gran comodidad de los artistas, que mediante ellos siempre tienen a la vista el boceto y las justas medidas de las estatuas en que trabajan. No poca gratitud se le debe por esto a Iacopo que, según se dice, fue el inventor del sistema. Después de esta obra hizo Iacopo en Siena dos paneles de madera de tilo, en que talló las figuras, las barbas y los cabellos con tanta paciencia que maravillaba verlas. Y después de estos paneles, que fueron puestos en el Duomo, hizo en mármol algunos profetas, de tamaño no muy grande, que están en la fachada de dicho templo, en cuya construcción hubiera seguido trabajando si no fuera que la peste, el hambre y las discordias civiles de los sieneses, luego

de haber causado revueltas en varias oportunidades, motivaron el desorden en esa ciudad, de la cual fue expulsado Orlando Malevolti, gracias a cuyo favor había trabajado Iacopo con mucha consideración en su patria. Partió, pues, de Siena y se trasladó, ayudado por amigos, a Lucca, donde hizo en la iglesia de San Martino una sepultura para la esposa recientemente fallecida de Paulo Guinigi, señor del lugar[26]. En el basamento de la sepultura talló unos niños de mármol que llevan un festón, tan hermosamente trabajados que parecen de carne y hueso. Y en el sarcófago posado sobre ese basamento talló la imagen de la esposa de Paulo -que fue sepultada allí- con infinita prolijidad, poniendo a sus pies un perro en bulto que simboliza la fidelidad de la dama a su esposo. Después de la partida, o mejor dicho la expulsión, de Paulo de Lucca, en el año 1429, cuando la ciudad conquistó su libertad, este sarcófago fue sacado de su lugar y estuvo a punto de ser enteramente destruido como consecuencia del odio de la población contra Guinigi. Pero el respeto que los de Lucca sentían por la belleza de la figura y sus adornos los retuvo, y poco después el sarcófago y la imagen fueron colocados a la puerta de la sacristía, donde se encuentran aún hoy, mientras la capilla de Guinigi se convertía en propiedad de la comuna. Habiéndose enterado Iacopo, entre tanto, de que, en Florencia, la Corporación de los Mercaderes de

[26] Es la famosa y bellísima figura yacente de Ilaria del Carretto.

Calimara quería encargar una puerta de bronce para el templo de San Giovanni (donde antes había trabajado Andrea Pisano, como se ha dicho) se trasladó a Florencia para hacerse conocer, pues dicha obra había de confiarse a quien diera mejor prueba de capacidad y talento en la ejecución en bronce de una de las escenas.

Llegado a Florencia, no sólo hizo un modelo sino que realizó completamente, muy terminada, una bien concebida escena, la cual gustó tanto, que le habría tocado a él ejecutar trabajo de tanta importancia, de no ser que tuvo como competidores a los excelentísimos Donatello y Brunelleschi quienes, a la verdad, lo superaron en sus respectivos proyectos. Fracasada su empresa, Iacopo se fue a Bolonia, donde lo favoreció Giovanni Bentivoglio, siéndole confiada por los directores de la obra de San Petronio la tarea de ejecutar en mármol la puerta principal de esa iglesia. Resolvió adoptar el estilo tudesco[27] para no apartarse de las normas con que había sido comenzado el edificio. Llenó los espacios en que se interrumpe el orden de pilastras que soportan la cornisa y el arco, con escenas labradas con infinito amor durante un período de doce años, dedicado a tal obra. Con su propia mano hizo todos los follajes y adornos de esa puerta, en que puso toda la diligencia y el cuidado posibles. En las pilastras que sostienen el arquitrabe, la

[27] El estilo gótico.

cornisa y el arco, hay cinco escenas por pilastra, y cinco en el arquitrabe, o sea, en total, quince. Esculpió en bajo relieve escenas del Antiguo Testamento que abarcan desde la creación del hombre por Dios hasta el Diluvio y el Arca de Noé, y así prestó un enorme servicio a la escultura, pues desde la Antigüedad hasta entonces no había habido quien hiciese cosa alguna en bajo relieve, de modo que esa manera estaba más bien completamente perdida que degenerada. En el arco de esta puerta hizo tres figuras de mármol, de tamaño natural y en bulto. Son una Virgen con el Niño en brazos, muy hermosa, un San Petronio y otro Santo, ambos muy bien plantados y de bellas actitudes. Los boloñeses no creían que pudiera hacerse en mármol nada mejor, ni siquiera nada igual a lo que Agostino y Agnolo de Siena habían ejecutado en el estilo antiguo en el altar mayor de San Francisco, en su ciudad, pero se desengañaron viendo cuánto más bella era la obra de Iacopo. Después de esto, solicitaron a Iacopo que regresara a Lucca, cosa que hizo con placer. Allí realizó en San Friano, para Federigo, hijo del Maestro Trenta del Veglio, en una losa de mármol, una Virgen con el Niño en brazos, rodeada por San Sebastián, Santa Lucía, San Jerónimo y San Segismundo, en excelente estilo y con gracia del dibujo. En la predella, debajo de los Santos, hizo en medio relieve escenas de la vida de cada uno de éstos. Fue obra muy bonita y agradable, pues Iacopo empeñó su arte en colocar cada una de las figuras en su respectivo plano,

reduciendo su tamaño a medida que se alejaban. Con esto alentó a los demás para que enriquecieran sus propias obras en gracia y belleza mediante nuevos recursos. Para dos sepulturas ejecutó en bajo relieve, en dos piedras grandes, los retratos del natural de Federigo, donante de la obra, y de su mujer. En esas lápidas se lee la siguiente inscripción:

Hoc opus fecit Iacobus magistri Petri de Senis 1422[28].

Después vino Iacopo a Florencia, donde los custodios de la Ópera de Santa Maria del Fiore, por las buenas referencias que de él tenían, le encargaron hacer en mármol el frontispicio que está sobre la puerta de dicha iglesia que conduce a la Nunziata. Allí ejecutó, en un marco en forma de almendra, una Virgen llevada al cielo por un coro de Ángeles que tocan música y cantan para ella, con los más bellos movimientos y las más hermosas actitudes. El vigor y el movimiento de su vuelo nunca habían sido igualados hasta entonces. Similarmente, la Virgen está vestida con tanta gracia y decencia que no puede imaginarse nada mejor; el movimiento de los pliegues de su ropa es muy bello y suave, y el drapeado sigue la forma de la figura desnuda, cubriéndola pero revelando cada flexión de los miembros. Debajo de esa Virgen está un Santo Tomás que recibe el cinto. Esta obra fue realizada en cuatro años por Iacopo, con la mayor perfección que le

[28] Esta obra del maestro Pedro la hizo Jacobo de Siena, 1422.

fue posible alcanzar porque, aparte del deseo que naturalmente tenía de obrar bien, la competencia de Donato, de Filippo y de Lorenzo di Bartolo[29], de quienes ya se veían algunas obras muy alabadas, lo obligó más aún a hacer lo que hizo, y que fue tan valioso que aún hoy es considerado por los artistas modernos como una obra excepcional. Del otro lado de la Virgen, frente al Santo Tomás, Iacopo hizo un oso que trepa a un peral, capricho acerca del cual muchas cosas se dijeron en la época, unas cuantas más podríamos decir nosotros también, aunque callaremos para que cada cual crea y piense a su modo acerca de esa invención. Deseoso de volver a ver su ciudad natal, Iacopo regresó luego a Siena y, llegado allí, se le dio oportunidad, como era su aspiración, de dejar en ella algún honorable monumento suyo. Por lo tanto, la Señoría de Siena, decidida a hacer una riquísima fuente de mármol para el agua, que fue llevada a la plaza principal por Agnolo y Agostino, sieneses, en el año 1343, confió esa obra a Iacopo, por el precio de dos mil doscientos escudos de oro. El escultor hizo el modelo, encargó los mármoles y terminó la tarea muy satisfactoriamente para sus conciudadanos; y tanto que desde entonces ya no le llamaron Iacopo della Quercia sino Iacopo della Fonte[30]. En el centro de ese monumento puso una imagen de la Virgen María,

---

[29] Donatello, Filippo Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti.

[30] Jacobo de la Fuente.

protectora especial de esa ciudad, algo mayor que las demás figuras y en actitud graciosa y singular. En torno de ella, colocó a las siete Virtudes teologales, haciendo las cabezas de las mismas, que son delicadas y agradables, con bellas expresiones y de tal manera que demostró haber encontrado el camino de la perfección, superado las dificultades del arte y alcanzado el poder de dar gracia al mármol, renunciando a todas las antiguallas practicadas hasta entonces por los escultores que hacían figuras de una pieza, desprovistas de toda elegancia. En cambio, Iacopo las hizo mórbidas y carnosas, y terminó de pulir el mármol con paciencia y sutileza. Además, ejecutó algunas escenas del Viejo Testamento, como la creación de los primeros padres y el momento en que comen la manzana prohibida. La figura de la mujer tiene una expresión facial tan hermosa, una gracia y una actitud tan reverente al ofrecer el fruto a Adán, que no parece posible que él lo rechace. Y no hablemos del resto de la obra, que está llena de buenas ideas y adornada con bellísimos niñitos y otras decoraciones con leones y lobos, que son las armas de la ciudad, todo ello realizado por Iacopo con cariño, habilidad y buen criterio en el plazo de doce años. Igualmente son de su mano tres bellísimas historias de la vida de San Juan Bautista, ejecutadas en bronce, en medio relieve, y que se encuentran alrededor de la pila bautismal de San Juan, debajo del Duomo. También hizo algunas figuras en bulto, que están entre una y otra de esas escenas y

realmente bellas y dignas de alabanza. Por estas obras excelentes y por la rectitud de su vida bien ordenada, mereció Iacopo el título de caballero que le concedió la Señoría de Siena; poco después lo nombraron custodio del Duomo, y ejerció ese cargo de tal manera, que nunca estuvo mejor administrado el edificio. Aunque luego de ser nombrado para esa función sólo vivió tres años, hizo una cantidad de restauraciones útiles y notables. Si bien Iacopo fue solamente escultor, dibujaba bastante bien, como lo demuestran algunos dibujos que están en nuestro Libro y más parecen de la mano de un miniaturista que de un escultor. Obtuve su retrato del maestro Domenico Beccafumi, pintor sienés, quien me ha referido diversas cosas acerca de los méritos, la bondad y la gentileza de Iacopo, el cual, agotado por la fatiga de trabajar incansablemente, murió finalmente a la edad de sesenta y cuatro años. Y en Siena, su patria, fue llorado y sepultado con honores por sus amigos y parientes, así como por todos los ciudadanos. A la verdad, gran fortuna fue la suya de que tanta virtud fuese reconocida en su patria, porque rara vez acaece que los hombres virtuosos sean universalmente amados y honrados en su tierra.

Paolo Uccello, pintor florentino



Paolo Uccello[31] hubiera sido el más delicioso y original genio después de Giotto en el arte de la pintura si se hubiese esforzado tanto en las figuras y los animales como se esforzó y perdió tiempo en las cosas de la perspectiva, pues aunque éstas son ingeniosas y bellas, quien se dedica inmoderadamente a ellas derrocha tiempo y más tiempo, gasta sus dotes naturales, acumula dificultades para su talento y a menudo lo convierte, de fecundo y fácil que era, en estéril y difícil. Y quien cuida más de la perspectiva que de las figuras, cae en un estilo seco y lleno de perfiles, producido por la voluntad de desmenuzar demasiado las cosas. Además, a menudo se vuelve solitario, extraño, melancólico y conoce la pobreza, como le ocurrió a Paolo Uccello que, dotado por la naturaleza de un ingenio sofístico y sutil, no encontraba placer mayor que el de investigar problemas difíciles e imposibles de la perspectiva. Y ésta, aunque bella y

[31] Paolo di Dono.

llena de fantasía, lo trabó tanto en la ejecución de las figuras que, a medida que iba envejeciendo, las hacía cada vez peor. Y no cabe duda de que quien, con estudios demasiado terribles, violenta la naturaleza, si bien por un lado aguza su ingenio, por otra parte nunca hace nada que parezca realizado con esa facilidad y esa gracia que naturalmente tienen aquellos que ponen cada pincelada en su lugar, moderadamente, con deliberada inteligencia llena de discreción, y eluden ciertas sutilezas que más bien dan a la obra un no sé qué forzado, seco, difícil y de pésimo estilo, que causa compasión a quien la mira, en vez de causarle asombro. En efecto, el instinto reclama ser utilizado en la misma medida en que el intelecto se empeña en obrar y en que el entusiasmo está encendido: entonces es cuando se ven surgir las maravillosas concepciones y los rasgos excelentes y divinos.

Pero Paolo, sin jamás perder un instante, andaba siempre detrás de las cosas más difíciles del arte, y tanto, que alcanzó la perfección en el método de poner en perspectiva las plantas y los perfiles de los edificios, inclusive los remates de las cornisas y de los techos, mediante intersecciones de líneas y haciendo que las medidas se acorten y disminuyan hacia el centro, luego de haber determinado bases y alturas de acuerdo con el punto de vista. Y tanto se empeñó en estos problemas, que ideó recurso, modo y regla para poner a las figuras en los respectivos planos en que están paradas, para establecer los escorzos y para

determinar la disminución gradual y proporcional de su tamaño, cosas todas ellas que anteriormente se confiaban al azar. Encontró también el modo de trazar las curvas de las nervaduras y los arcos de las bóvedas, de determinar la fuga de los pisos con el acortamiento de las vigas, o dibujar columnas redondas circundando el ángulo vivo de las paredes de una casa. Para tales estudios se condenó a la soledad, viviendo como un ermitaño, casi sin contacto alguno, encerrado en su casa durante semanas y meses sin dejarse ver. Y aunque esas cosas eran difíciles y bellas, si hubiera dedicado tanto tiempo a las figuras -que ejecutaba, sin embargo, con bastante buen dibujo-, habría llegado en ellas a la perfección. Pero derrochando el tiempo en esas extravagancias, mientras vivió fue más pobre que famoso. Por eso, muchas veces protestó Donatello, escultor, su gran amigo, cuando Paolo le mostraba perspectivas de diversos aspectos de objetos tales como su mazzocchi[32] con puntas de sección cuadrada, esferas de setenta y dos facetas, como diamantes tallados, en cada una de cuyas caras había una espiral en torno de un bastón y otras rarezas, en que perdía y consumía el tiempo. Y le decía el escultor: «¡Vamos, Paolo! Esta perspectiva te hace abandonar lo cierto por lo incierto: tales cosas sólo sirven a quienes hacen trabajos de taracea y llenan sus motivos decorativos

---

[32] Coronas poliédricas ideadas por Uccello como ejercicios de perspectiva.

con espirales, con volutas circulares o angulosas y otras figuras semejantes».

Paolo ejecutó sus primeras pinturas al fresco, en un nicho oblongo en el hospital de Lelmo. Representaban a San Antonio Abad, con San Cosme y San Damián a ambos lados. En el monasterio de monjas de Annalena pintó dos figuras y en Santa Trinità, sobre la puerta de la izquierda, dentro de la iglesia, ejecutó al fresco episodios de la vida de San Francisco: las escenas en que recibe los estigmas, en que apuntala a la Iglesia con la espalda, y en que se encuentra con Santo Domingo. Trabajó también en Santa Maria Maggiore, en una capilla al lado de la puerta lateral que conduce a San Giovanni, donde están la tabla y la predella de Masaccio: allí pintó al fresco una Anunciación en que representó una casa que merece atención, pues era tarea nueva y difícil en aquella época, siendo la primera obra en que se mostró a los artistas el buen modo de establecer la fuga de las líneas con gracia y proporción, y de representar amplio espacio y lontananza en una superficie muy pequeña. Quienes son capaces de agregar a esto las luces y las sombras en sus debidos lugares, sin duda logran engañar al ojo y dar vida y relieve a la pintura. Y no bastándole esto a Paolo, quiso superar mayor dificultad aún, representando una columnata en perspectiva, que rompe el ángulo vivo de la bóveda, allí donde están los cuatro Evangelistas. Esa realización fue considerada bella y difícil y, a la verdad, Paolo fue ingenioso y capaz en tal especialidad.

Trabajó también en San Miniato, en las afueras de Florencia, en un claustro en que pintó en parte con tierra verde y en parte con color las vidas de los Santos Padres. En esas obras no observó mucho la unidad de colorido de los diversos episodios, que debiera respetar, e hizo los campos azules, las ciudades rojas y los edificios de varios colores, según su fantasía. Y en esto erró, porque las cosas de piedra que se imitan no deben llevar otras tintas que las que corresponden. Dicen que mientras Paolo estaba ocupado en el trabajo, el abad que entonces actuaba en ese lugar casi no le daba otra cosa que queso como alimento. Como esto llegó a fastidiarlo, Paolo, hombre tímido como era, resolvió no volver a trabajar. Cuando el abad lo mandó llamar, sabiendo que los frailes irían a buscarlo, Paolo nunca estaba en su casa. Y si por casualidad se encontraba en Florencia con algún grupo de miembros de esa Orden, se echaba a correr para eludirlos. Un día, dos de los más curiosos, y más ágiles por ser más jovenes que él, lo alcanzaron y le preguntaron por qué razón no iba a concluir la obra empezada y huía cuando veía a los religiosos. Contestó Paolo: «Me habéis puesto en tal estado que no sólo huyo de vosotros sino que ni siquiera puedo trabajar donde hay carpinteros o pasar cerca de un lugar en que se encuentren. Y todo eso se debe a la poca discreción de vuestro abad, que a fuerza de tortas y sopas de queso me ha metido tanto queso en el cuerpo que me muero de miedo -siendo ya queso toda

mi persona-, de que elaboren cola conmigo. Si esto siguiera así, ya no sería yo Paolo, sino queso». Los frailes se separaron de él, riendo a carcajadas, y le refirieron todo al abad, quien convenció a Paolo de que volviera a su tarea, procurándole vituallas sin queso. Después pintó en el Carmine, en la capilla de San Girolamo di Pugliesi, la pieza de altar de San Cosme y San Damián. En la casa de los Médicis ejecutó al temple, sobre tela, algunas escenas de animales, por las cuales tenía mucha afición, empeñándose para realizarlas bien. En su casa siempre tenía dibujos y pinturas de pájaros, gatos, perros y toda clase de animales extraños, porque, siendo pobre, no podía poseer los ejemplares vivos. Y como lo deleitaban más que nada los pájaros, le dieron el apodo de Paolo Uccelli[33]. Y en dicha casa[34], aparte de las demás pinturas de animales, hizo algunos leones que luchaban entre sí, con movimientos de una ferocidad tan terrible que parecían vivos. Pero lo más notable es una escena en que una serpiente, peleando con un león, muestra su ferocidad en sus poderosas contorsiones, arrojando veneno por la boca y los ojos, mientras una niña campesina, que se halla cerca, guarda a un buey representado en bellísimo escorzo, del cual conservamos en nuestro Libro de dibujos el boceto ejecutado por Paolo mismo; y también

---

[33] Paolo, el de los Pájaros.

[34] La casa de los Médicis.

poseemos el boceto de la campesinita que, llena de miedo, corre huyendo de esos animales. Hay igualmente allí algunos pastores, notables por su naturalidad, y un paisaje que en su tiempo fue considerado muy hermoso. Y en otras telas representó, a caballo, a hombres de armas de aquella época, con varios retratos del natural. Luego le encargaron, para el claustro de Santa Maria Novella, algunas escenas, las primeras de las cuales son, cuando se pasa de la iglesia al claustro, las que representan la creación de los animales, con vario e infinito número de seres acuáticos, terrestres y voladores. Y como era un artista lleno de fantasía y se deleitaba grandemente, como ya se ha dicho, pintando bien los animales, mostró toda la soberbia de unos leones que amagan a morderse, y representó la agilidad y la timidez de los ciervos y los corzos, además de introducir en sus composiciones pájaros y peces de plumas y escamas de vivísimos colores. Pintó la creación del hombre y de la mujer, así como su pecado, con hermoso estilo y ejecución cuidadosa. Y en esta obra encontró placer en dar buen color a los árboles, cosa que a la sazón no se sabía hacer muy bien. Como paisajista, fue el primero de los antiguos que conquistó renombre, porque alcanzó en el paisaje una mayor perfección que cualquiera de sus predecesores. Empero, después de él hubo quien pintó paisajes más perfectos, ya que, por mucho que se empeñara, nunca podía lograr esa suavidad y esa armonía que se consigue en nuestros días mediante

los colores al óleo. Sin embargo, bastante bueno fue lo que hizo Paolo al aplicar sus conocimientos en esos paisajes, representando en correcta perspectiva todas las cosas que veía, tal como realmente son: campos, labrantíos, fosos y otros detalles de la naturaleza, con esa manera suya tan seca y cortante. En cambio, si hubiera elegido lo mejor y utilizado aquellos elementos que, precisamente, quedan bien en pintura, habría hecho paisajes absolutamente perfectos. Cuando hubo terminado esta obra, trabajó en el mismo convento, debajo de dos composiciones de mano ajena, y pintó el Diluvio, con el Arca de Noé. En esa pintura representó con tanto empeño y tanto arte a los muertos, la tempestad, el furor de los vientos, la caída del rayo, los árboles arrancados de cuajo y el pavor de los hombres, que no es posible alabarlo bastante. Hizo el escorzo de la figura de un muerto cuyos ojos picotea un cuervo, y pintó a un niño ahogado cuyo cuerpo se arquea fuertemente por estar lleno de agua. Mostró también diversos sentimientos humanos, como por ejemplo la ausencia de temor al agua en dos individuos que combaten a caballo, y el extremo terror de la muerte en una mujer y un hombre que están, ella a horcajadas sobre un búfalo, y él en una tinaja que por la parte trasera se está llenando de agua, motivo por el cual pierden toda esperanza de poder salvarse. Todas esas obras son tan excelentes que Paolo conquistó con ellas grandísima fama. Proporcionó aquí también las figuras mediante las líneas perspectivas y pintó mazzocchi y

otros elementos, por cierto bellísimos. Debajo de esta escena pintó la embriaguez de Noé y la irreverencia de su hijo Cam (a quien representó bajo los rasgos de Dello, pintor y escultor florentino, amigo suyo) con las figuras de Sem y Jafet cubriendo las vergüenzas de su padre. Allí hizo en perspectiva un barril completamente redondo, que fue muy apreciado, y una pérgola cubierta por un parral, cuyos postes de sección cuadrada van disminuyendo hacia el horizonte. Pero ahí se equivocó, porque la fuga del plano inferior, en que posan los pies las figuras, está de acuerdo con las líneas del emparrado, pero el barril no corresponde con las mismas líneas de fuga: bastante asombro me ha causado que un hombre tan prolijo y diligente cometiera un error tan notable. Paolo pintó también el sacrificio de Noé, con el arca abierta, trazada en perspectiva, en que se ve la disposición de las perchas destinadas a los pájaros, los cuales están representados volando en escorzo en diversas direcciones. En el cielo está Dios Padre, asistiendo al sacrificio que ofrece Noé con sus hijos: y ésta, de cuantas figuras hizo Paolo en dicha obra, es la más difícil, porque vuela con la cabeza en escorzo hacia la pared, y está realizada con tal vigor, que parece que con su masa golpeara y atravesara el muro. Además, en torno de Noé hay una infinidad de animales, muy variados y bellos. En suma, Paolo dio a esta obra tanta suavidad y gracia que es, sin comparación, superior a todas las demás que hizo, razón por la cual ha sido

muy alabada, no sólo entonces, sino en la actualidad. En Santa Maria del Fiore, en memoria de Giovanni Acuto[35], inglés, capitán de los florentinos, muerto en el año 1393, pintó un caballo, considerado bellísimo, de extraordinario tamaño, en tierra verde; y, montada en él, la figura de ese capitán, en claroscuro de color verde tierra. Lo rodea un marco de diez braccia de alto, en el centro de una de las paredes de la iglesia, donde trazó en perspectiva un gran sarcófago en el cual se simula que está el cadáver, colocando encima de este sarcófago la imagen ecuestre del capitán revestido de sus armas. Esa obra fue considerada a la sazón, y aún es hoy, algo bellísimo en materia de pinturas de esta índole, y sería perfecta si Paolo no hubiese hecho al caballo moviendo las patas de un solo lado, cosa que, naturalmente, no hacen los caballos, porque se caerían. Quizá cometió ese error porque no sabía montar ni estudió a los caballos como a los demás animales. El hecho es que la perspectiva de ese caballo, que es muy grande, es bellísima; y en el pedestal se lee: «Pauli Ucelli Opus».

Hizo simultáneamente, en la misma iglesia, pero en color, la esfera de las horas en la puerta principal, del lado de adentro, con cuatro cabezas al fresco, una en cada ángulo. Pintó también, en tierra verde, la galería que mira al Oeste sobre el huerto del monasterio de los Angeli, representando bajo cada uno de los arcos un

---

[35] John Hawkwood.

episodio de la vida de San Benedicto Abad. Están allí todos los incidentes principales de su existencia y también su muerte. En una de las composiciones, en que hay muchos rasgos bellísimos, se ve un monasterio que se ha derrumbado por obra del demonio y bajo cuyos escombros queda un religioso muerto. No menos notable es el terror de otro monje que huye y cuyos hábitos forman los más graciosos pliegues al flotar en torno de su cuerpo. Con esta figura, Paolo influyó tanto en los artistas, que desde entonces han imitado siempre ese recurso. También es bellísima la figura de San Benedicto en la escena en que, con gravedad y devoción, en presencia de todos sus religiosos, resucita al fraile muerto. En todas esas pinturas hay partes que merecen considerarse, especialmente en ciertos sitios en que el pintor puso en perspectiva hasta las pizarras y las tejas de los techos. Y en la muerte de San Benedicto, mientras los monjes realizan las exequias y lo lloran, hay algunos lisiados y enfermos muy hermosos, que van a ver al difunto. Mencionaré también que, entre muchos devotos y admiradores de ese Santo, está un monje viejo, con muletas debajo de los brazos, y que expresa admirablemente la esperanza de recobrar la salud. En esta obra no hay paisajes en color, ni muchos edificios o perspectivas difíciles, pero en cambio se encuentra dibujo amplio y a menudo muy bueno.

En muchas casas de Florencia se guardan cuadros en perspectiva, para divanes y camas, y otras pequeñas

cosas de la mano de Paolo. Y en Gualfonda, en la terraza del jardín que fue de los Bartolini, se ven cuatro composiciones sobre tabla que representan acciones de guerra, con caballos y hombres revestidos de las bellísimas armaduras de la época. En esas pinturas están retratados Paolo Orsino, Ottobuono da Parma, Luca da Canale y Carlo Malatesti, señor de Rímini, todos ellos capitanes generales de aquel tiempo. En nuestra época, por haber sufrido perjuicios, esos cuadros fueron restaurados por Giuliano Bugiardini, quien les ha hecho más daño que bien.

Paolo fue llevado por Donato a Padua, cuando el escultor trabajaba allí, y pintó con tierra verde, en la entrada de la casa de los Vitali, unos gigantes que (según he leído en una carta en latín escrita por Girolamo Campagnola a Messer Leonico Tomeo, filósofo) son tan bellos, que Andrea Mantegna los estimaba altamente. Paolo pintó al fresco la bóveda de los Peruzzi, en triángulos perspectivos, y en los ángulos representó los cuatro elementos, haciendo un animal correspondiente a cada cual: para la tierra, un topo; para el agua, un pez; para el fuego, una salamandra y para el aire un camaleón, que vive en el aire y de él deriva sus colores. Mas como nunca había visto un camaleón, pintó un camello que abre la boca y traga aire hasta llenarse la barriga: ingenuidad por cierto muy grande, ya que pretendió aludir, mediante el nombre del camello, a un animal que se parece a una

lagartija seca y pequeña, e hizo en cambio una bestia impropia y enorme.

Considerables fueron, realmente, los esfuerzos desplegados por Paolo en materia de pintura, y dibujó tanto que dejó a sus deudos, según por ellos mismos he sabido, cajones llenos de proyectos. Pero si bien vale mucho proyectar, mejor es llevar los proyectos a la práctica, pues tienen más larga vida las obras que las hojas de papel dibujadas. Y aunque en nuestro Libro de dibujos hay bastantes figuras, perspectivas, pájaros y animales maravillosamente bellos, lo mejor de todo es un mazzocchio puramente lineal, tan hermoso que sólo la paciencia de Paolo era capaz de ejecutarlo. Aunque era un individuo de hábitos retraídos, admiraba el talento de los artistas y para dejar el recuerdo de algunos de ellos a la posteridad, pintó con su propia mano, en una larga tabla, los retratos de cinco hombres prominentes, que conservaba en su casa: uno era Giotto, pintor, lumbrera y padre del arte; Filippo di ser Brunelleschi representaba a la arquitectura, Donatello a la escultura; Paolo mismo a la perspectiva y la pintura de animales, y Giovanni Manetti[36], su amigo, con quien platicaba bastante y comentaba las cosas de Euclides, a las matemáticas.

Dicen que habiéndosele encargado a Paolo pintar sobre la puerta de Santo Tomás, en el Mercado Viejo, a

---

[36] Antonio Manetti.

ese Santo en el acto de examinar las heridas de Cristo, el artista dedicó todo su empeño a la tarea, diciendo que quería mostrar en ella cuánto valía y sabía. E hizo poner una empalizada para que nadie pudiera ver la obra antes de estar terminada. Un día se encontró a solas con Donato, y éste le preguntó: «¿Qué obra es esa que tienes tan secreta?». Y Paolo le contestó: «¡Ya verás!». No quiso Donato inquirir más, pensando que cuando llegara el momento vería algo milagroso. Y cierta mañana que fue al Mercado Viejo a comprar fruta, observó que Paolo descubría su última producción; saludólo cortésmente y el pintor, que estaba ardiendo por conocer su juicio, le preguntó qué le parecía la pintura. Donato, luego de examinarla muy detenidamente, le dijo: «¡Vamos, Paolo, ahora que debieras taparla, la destapas!». Esto causó muchísima tristeza a Paolo, pues esta última obra suya le acarreaba una censura mucho mayor que las alabanzas que esperaba merecer. Y, descorazonado, no teniendo ánimo para salir a la calle, se encerró en su casa, dedicándose a la perspectiva, que siempre lo mantuvo pobre y oscuro hasta la hora de su muerte. Así llegó a avanzada edad, con pocas satisfacciones en su vejez, y murió en el octogésimo tercero año de su vida, en 1432, siendo sepultado en Santa Maria Novella.

Dejó a una hija que sabía dibujar y a su mujer, la cual solía decir que Paolo pasaba las noches enteras en su estudio, para determinar las reglas perspectivas, y que

cuando ella lo llamaba para que fuese a descansar, él le decía: «¡Oh, qué dulce cosa es esta perspectiva!». Y, a la verdad, si fue dulce cosa para él, también ha sido cara y útil, por obra suya, a quienes la practicaron después.

Masaccio, pintor de San Giovanni di Valdarno



Acostumbra la naturaleza, cuando crea a una persona muy excelente en alguna profesión, no producirla sola sino hacer en el mismo momento y en un lugar cercano, a otra rival de aquélla, para que puedan ayudarse mediante sus respectivos talentos y su emulación. Y esto, aparte de constituir singular asistencia para los que compiten de tal manera, inflama los ánimos de los que vienen después de esa época y los impulsa a esforzarse con todo empeño e industria para alcanzar la misma distinción y reputación gloriosa que oyen alabar altamente, todos los días, en sus predecesores. Que esto es cierto, lo prueba el hecho de que Florencia produjera en el mismo período a Filippo, Donato, Lorenzo[37], Paolo Uccello y Masaccio, excelentísimos cada cual en su género. Mediante las bellas obras de los nombrados, Florencia no sólo se deshizo de los toscos y groseros procedimientos

[37] Brunelleschi, Donatello, Ghiberti.

usados hasta aquella época, sino que estimuló y encendió tanto los ánimos de quienes nacieron después, que esos oficios han alcanzado la grandeza y la perfección que tienen en nuestros tiempos. Por lo tanto, nosotros le debemos mucho a aquellos precursores que mediante sus esfuerzos mostraron la senda por la cual se llega al nivel supremo. Y, en cuanto se refiere a la buena pintura, es a Masaccio a quien más debemos, pues, deseoso de conquistar la fama, consideró (no siendo la pintura nada más que un remedar todas las cosas de la naturaleza viviente, con el dibujo o con el color, sencillamente, tal como ella las produce) que quien alcanza perfectamente ese fin puede calificarse de excelente. Tal cosa, digo, conocida por Masaccio, fue motivo de que mediante el continuo estudio aprendiera tanto que puede incluirse entre los primeros que se libraron de las durezas, imperfecciones y dificultades del arte, y fue quien dio comienzo a las bellas actitudes, el movimiento, la energía y la vivacidad, así como a cierto relieve verdaderamente apropiado y natural, que ningún pintor había logrado antes que él. Y como su juicio era óptimo, consideró que todas las figuras que no posaban los pies, en escorzo, sobre el suelo, sino que parecían estar en puntillas, carecían de todo valor y estilo en lo esencial, y que quienes las hacían de esa manera demostraban no saber nada del escorzo. Sin embargo, Paolo Uccello se había dedicado a ese problema, logrando en cierta medida superar esa

dificultad. Masaccio, por su parte, variando sus métodos, hizo con diversos ángulos visuales, escorzos mucho mejores que los dibujados por cualquiera antes que él. Y pintó sus obras con plausible unidad y dulzura, armonizando las carnaciones de las cabezas y los desnudos con los colores de los paños, que le gustaba hacer simples y con pocos pliegues, como lo son naturalmente. Esto ha sido muy útil para los artistas y Masaccio merece ser alabado por ello como si lo hubiera inventado; porque, a la verdad, las cosas hechas antes de él pueden calificarse de «pintadas», mientras que las suyas son vivas, verídicas y naturales, comparadas con las que ejecutaron los demás.

Nació Masaccio en el Castello San Giovanni di Valdarno, donde, según dicen, aún se ven algunas figuras que ejecutó en su primera infancia. Fue hombre muy retraído y descuidado, como todo aquel que, habiendo puesto su alma y su voluntad enteras en las cosas del arte, cuida poco de sí y menos de los demás. Y porque no quiso jamás pensar en modo alguno en las preocupaciones mundanas, ni especialmente en lo que a ropa se refiere, y no acostumbró reclamar dinero a sus deudores, salvo cuando se encontraba en necesidad extrema, todos lo llamaban Masaccio[38] en vez de Tommaso, que era su nombre: no porque fuese malo -pues era naturalmente bondadoso- sino por ser

---

[38] «Maso» sería el diminutivo de Tommaso; «Masaccio» equivale a «Tomasote».

tan descuidado; a pesar de lo cual era tan gentil, servicial y amable que más no se puede pedir.

Comenzó a practicar su arte en la época en que Masolino da Panicale trabajaba en el Carmine de Florencia, en la capilla Brancacci, siguiendo en lo posible los pasos a Filippo y Donato, aunque su arte era distinto, y tratando siempre de hacer las figuras muy vivientes y bellamente animadas, a semejanza de la naturaleza. Y tan modernamente se apartó de los demás en su dibujo y su pintura, que sus obras pueden equipararse sin duda alguna a los diseños y al colorido modernos. Fue muy diligente en su oficio e ingenioso y admirable en la solución de dificultades de perspectiva, como se ve en una de sus composiciones de figuras pequeñas que se conserva en la casa de Ridolfo del Ghirlandaio y en la cual, además del Cristo que cura al poseso, hay edificios bellísimos en perspectiva, trazados de tal modo que se ve al mismo tiempo el interior y el exterior, porque, para mayor dificultad, no los representó vistos de frente sino desde arriba y de costado. Se empeñó más que los otros maestros en pintar desnudos y figuras en escorzo, que se hacían rara vez antes de él. Tenía mucha facilidad y, como ya se dijo, hacía los paños muy sencillos. Es de su mano una tabla al temple en que se ve a Nuestra Señora sentada en las faldas de Santa Ana y con el Niño en brazos, tabla que hoy está en Sant'Ambrogio de Florencia, en la capilla que está al lado de la puerta que conduce al locutorio de las monjas. En el tabique

central de la iglesia de San Niccolò di là d'Arno también hay una tabla pintada al temple por Masaccio, en que además de una Anunciación se ve un edificio lleno de columnas trazadas en perspectiva, muy bello. Porque, además de ser perfecto el dibujo lineal, graduó los colores de tal manera que poco a poco se pierde de vista: por lo tanto, demostró suficientemente que entendía la perspectiva. En la Badia de Florencia pintó al fresco -en un pilar, frente a uno de los que soportan el arco del altar mayor-, un San Yvo de Bretaña, como si estuviera dentro de un nicho, con los pies en escorzo, como vistos desde abajo. Como los demás no habían sabido hacerlo tan bien como él, esto le mereció muchos elogios. Y debajo de dicho Santo, en otra cornisa, pintó a viudas, huérfanos y pobres que en su necesidad reciben ayuda del santo. En Santa Maria Novella pintó, también al fresco, una Trinidad que está sobre el altar de San Ignacio, y en que Nuestra Señora y San Juan Evangelista, a ambos lados, contemplan a Cristo crucificado. En los costados hay dos figuras arrodilladas que, por cuanto se puede juzgar, son retratos de los donantes; pero no se ven bien porque están cubiertas por adornos de oro. Lo que es bellísimo, aparte de las figuras, es una bóveda de media caña representada en perspectiva y dividida en cuarteles llenos de rosetas, que disminuyen y se acortan tan bien que esa pared parece abierta. En Santa Maria Maggiore, al lado de la puerta lateral que conduce a San Giovanni, hizo para una capilla una

tabla en que están Nuestra Señora, Santa Catalina y San Julián. Y en la predella hizo algunas figuras pequeñas de la vida de Santa Catalina, así como a un San Julián matando al padre y a la madre; y en el centro hizo la Natividad de Jesucristo con esa sencillez y esa vida que caracterizaban sus trabajos. En la iglesia del Carmine, de Pisa, en una tabla para una capilla central, pintó una Virgen con el Niño, a los pies de la cual están algunos angelitos que tocan la música: uno de éstos, tocando el laúd, tiende atentamente el oído a la armonía sonora. Rodean a Nuestra Señora los Santos Pedro, Juan Bautista, Julián y Nicolás, figuras todas ellas muy reales y vivas. Debajo, en la predella , hay episodios de la vida de esos Santos, con figuras pequeñas, y en el medio están los tres Magos ofreciendo obsequios a Jesús. En esa parte hay algunos jinetes tomados del natural, tan hermosos que no se puede desear nada mejor; y los miembros de la corte de esos tres reyes llevan diversos trajes que se usaban en aquella época. Para completar la pintura, arriba hay una serie de Santos dispuestos en paneles en torno de un Crucifijo. Créese que una figura al fresco de un Santo en traje de obispo, que está en esa iglesia, al lado de la puerta que lleva al convento, es de la mano de Masaccio; pero yo tengo por seguro que es de Fray Filippo su discípulo. Al regresar de Pisa, pintó en Florencia una tabla en que representó a un hombre y una mujer desnudos, que parecen vivos; se encuentra hoy en la casa Palla Rucellai. Después, no

encontrándose a gusto en Florencia, y estimulado por el amor al arte, decidió, para estudiar y superar a los demás, irse a Roma. Y así lo hizo. Allí, habiendo conquistado fama grandísima, hizo para el cardenal de San Clemente, en la iglesia de San Clemente, una capilla en que representó al fresco la Pasión de Cristo, con los ladrones en la cruz, y la historia de Santa Catalina Mártir. También pintó al temple muchas tablas que se perdieron o fueron destruidas durante los disturbios de Roma. Hizo una para Santa Maria Maggiore, en una capillita vecina a la sacristía, en que están cuatro Santos tan bien ejecutados que parecen de relieve y, en medio de ellos, Santa María de las Nieves; además, se ve el retrato del natural del Papa Martín, que con una pala marca la planta de esa iglesia, teniendo a su lado al emperador Segismundo II. Un día, Miguel Ángel estaba examinando esa obra conmigo, y la alabó mucho, agregando que aquellos personajes vivían en la época de Masaccio. Mientras éste se encontraba en Roma, Pisanello y Gentile da Fabriano trabajaban en la iglesia Santo Ianni para el Papa Martín, y habían destinado una parte de las paredes a Masaccio; pero él regresó a Florencia cuando se enteró de que Cosme de Médicis, quien lo había ayudado y favorecido, regresaba del destierro. Habiendo muerto Masolino da Panicale, le confiaron la tarea de terminar la capilla de los Brancacci, en la iglesia del Carmine, que aquél había comenzado. Y antes de empezar esa obra hizo, como ensayo, el San

Pablo que está cerca de las cuerdas de las campanas, mostrando así los progresos que había realizado en el arte. Y, a la verdad, demostró infinito mérito en esa pintura, pues la cabeza del Santo -que es el retrato del natural de Bartolo di Angiolino Angiolini[39] tiene tal energía, que sólo le falta la palabra. Y quien no conociera a San Pablo, viendo esa figura, reconocería al hombre de bien, al ciudadano romano dotado de la invicta fortaleza de su espíritu devotísimo, completamente entregado al servicio de la Fe. En esta misma pintura mostró su capacidad en materia de escorzos, al hacer la figura vista desde abajo, de una manera realmente maravillosa; en los pies del apóstol se advierte cómo superó enteramente una dificultad con que tropezaban quienes practicaban el antiguo y tosco método según el cual, como ya lo dije, todas las figuras parecían estar en puntas de pies, y que subsistió, sin que nadie lo corrigiera, hasta los días de Masaccio. Él solo, antes que ningún otro, dio a ese recurso la perfección que tiene hoy. Ocurrió que mientras trabajaba en esa obra fue consagrada dicha iglesia del Carmine. Y Masaccio, en recuerdo de ese acontecimiento, pintó en claroscuro y con tierra verde, sobre la puerta que del claustro va al convento, toda la ceremonia sagrada. Allí retrató a infinito número de ciudadanos con capa y capuchón, que siguen la procesión. Entre ellos representó a Filippo di ser

[39] Magistrado florentino en los años 1406-1432.

Brunelleschi, con zuecos, a Donatello, Masolino da Panicale -que fuera su maestro-, Antonio Brancacci -que le encargó la capilla-, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici y Bartolomeo Valori, los cuales también están retratados por su mano en la casa de Simón Corsi, gentilhombre florentino. Retrató, asimismo, a Lorenzo Ridolfi, que en aquella época era embajador de la República florentina en Venecia, y no sólo puso a los gentileshombres mencionados, tomados del natural, sino que pintó, a la puerta del convento, al portero con las llaves en la mano. Esta obra contiene, a la verdad, muchas perfecciones. Masaccio supo poner tan bien en el plano de aquella plaza, de a cinco y seis en fondo, a toda esa columna de gente que va disminuyendo en proporción y lógicamente, de acuerdo con la visual, que es una verdadera maravilla, destacándose la circunstancia de que -para que se los reconozca, como si estuvieran vivos- no hizo a todos esos hombres de una misma estatura, sino con bien observada distinción entre los pequeños y gruesos y los altos y delgados. Y todos están bien plantados en el suelo y forman una fila completamente ajustada a lo natural por el acortamiento de las figuras. Después de esto volvió al trabajo en la capilla Brancacci y, continuando las escenas de la vida de San Pedro comenzadas por Masolino, concluyó una parte que incluye la historia de las llaves, la curación de los lisiados, la resurrección de los muertos y el restablecimiento de los enfermos con

su sombra, al dirigirse al templo con San Juan. Pero entre las demás, notabilísimas, se destaca aquella escena en que San Pedro, para pagar el tributo, saca los dineros del vientre del pescado, de acuerdo con las instrucciones de Cristo. Masaccio se pintó a sí mismo, con la ayuda de un espejo, como uno de los apóstoles, el último del grupo, y esa figura es tan buena que parece viva. También son dignos de encomio el ardor de San Pedro en su demanda y la atención de los apóstoles que en diversas actitudes rodean a Cristo, aguardando su decisión con gestos tan animados, que verdaderamente parecen estar dotados de vida. Y lo sobresaliente es el San Pedro que, al esforzarse por sacar los dineros del vientre del pescado, tiene la cara arrebatada como consecuencia de permanecer inclinado, y mucho más cuando paga el tributo, donde se ve el ademán de contar el dinero y la avidez del que lo recibe y mira con gran placer las monedas que tiene en la mano. Pintó también Masaccio la resurrección del hijo del rey por San Pedro y San Pablo, aunque, a causa de la muerte del pintor, esa obra quedó inconclusa y la terminó más tarde Filippino[40]. En la escena en que San Pedro bautiza, se aprecia mucho un desnudo que, entre los demás bautizados, tiembla de frío: está ejecutado con bellísimo relieve y suave oficio, cosa que los artistas antiguos y modernos siempre han reverenciado y admirado. Por

[40] Filippino Lippi.

consiguiente, innumerables dibujantes y maestros han frecuentado continuamente hasta hoy esa capilla, en que hay, además, algunas cabezas tan vivientes y bellas, que bien puede decirse que ningún maestro de aquella época se acercó tanto como Masaccio a los modernos. Sus esfuerzos merecieron infinitas alabanzas, sobre todo porque mediante su enseñanza abrió el camino al buen estilo de nuestros tiempos. La verdad de lo que digo se demuestra porque todos los más celebrados escultores y pintores que actuaron después de él ejercitándose y estudiando en esa capilla, alcanzaron la excelencia y la fama: son ellos Fra Giovanni da Fiesole, Fra Filippo, Filippino -que la terminó-, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verroccio, Domenico del Grillandaio, Sandro de Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli y el divinísimo Miguel Ángel Buonarroti. También Rafael de Urbino sacó de allí el principio de su buen estilo; el Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, el Rosso, el Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso el Español, Iacopo da Pontormo, Pierino del Vaga, Toto del Nunziata y, en suma, todos los que trataron de aprender ese arte, siempre fueron a estudiar a esa capilla, para aprender los preceptos y las reglas del buen oficio en las figuras de Masaccio. Y si no he nombrado a muchos forasteros y muchos florentinos que estudiaron en esa capilla, bastará decir que a donde corren las cabezas del arte

también concurren los miembros. Pero aunque las obras de Masaccio han gozado siempre de tan alta reputación, es, sin embargo, opinión y creencia firme de muchos que habría hecho dar frutos aún mejores a su arte, si la muerte, que lo arrebató a la edad de veintiséis años, no le hubiese escatimado el tiempo. Pero, sea a causa de la envidia o porque quizá las cosas buenas comúnmente no duran mucho, murió en la flor de la edad, y en forma tan súbita que no faltó quien se preguntase si el veneno, y no otro accidente, era la causa de su desaparición.

Dicen que, enterándose de la muerte de Masaccio, Filippo di ser Brunelleschi declaró: «Hemos sufrido una gran pérdida en Masaccio», y que sintió infinito pesar, porque se había esforzado mucho en enseñarle muchas cuestiones de perspectiva y arquitectura. Fue sepultado en la misma iglesia del Carmine, en el año 1443, y si bien no fue puesta en su sepulcro inscripción conmemorativa alguna, por haber sido poco estimado en vida[41], no ha faltado quien, después de su muerte, lo honrara con los siguientes epitafios:

DE ANÍBAL CARO:

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;

L'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto,

Le diedi affetto. Insegni il Bonarroto

---

[41] No condice esto con las previas declaraciones acerca del favor de Cosme de Médicis, la admiración de Brunelleschi y demás.

A tutti gli altri, e da me solo impari[42].

DE FABIO SEGNI:

INVIDA cur, Lachesis, primo sub flore juventæ
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso, innumeros occidis Apelles:
Picturæ omnis obiit, hoc obeunte, lepos.
Hoc solo extincto, extinguntur sydera cuncta.
Heu! decus omne perit, hoce pereunt, simul.[43]

---

[42] Pinté, y mi pintura estuvo al par de la naturaleza; le di el ademán, le di la vida, le di el movimiento, le di el sentimiento. Buonarroti enseñe a todos los demás, y tú sólo de mí aprende.

[43] ¿Por qué, oh Láquesis, con mano implacable tejes engañoso hilo bajo la flor de la juventud? Cortado, murieron en él muchos Apeles; una vez roto, se extinguieron las estrellas, y, ¡ay!, al mismo tiempo que él la gloria pereció.

Donato, escultor florentino



Donato, a quien los suyos llamaban Donatello y que firmó de ese modo algunas de sus obras, nació en Florencia en el año 1383. Y poniendo en práctica el arte del dibujo, no sólo fue escultor excepcional y estatuario maravilloso, sino práctico en los estucos, notable en la perspectiva y, en la arquitectura, muy estimado. Y tuvieron sus obras tanta gracia, dibujo y bondad, que fueron consideradas más semejantes a las excelentes producciones de los antiguos griegos y romanos que las de cualquier otro artista de época alguna. Y con gran justicia se le da categoría como el primero que hizo buen uso de la imaginación en las escenas realizadas en bajo relieve, las cuales fueron ejecutadas por él de tal manera que por su tino, su facilidad y su maestría se comprende que poseyó la verdadera comprensión de tales obras, haciéndolas de una belleza poco común. Por eso, no sólo lo superó artista alguno en esa especialidad, sino que en nuestra época aún nadie lo ha igualado. Fue criado Donatello desde la infancia en la casa de Ruberto Martelli y por sus

cualidades y el desarrollo de su talento no sólo mereció ser querido por él sino por todos los miembros de su noble familia. En su juventud trabajó en muchas cosas de las cuales, precisamente por ser muchas, no se hace gran caso. Pero lo que le dio fama y lo hizo apreciar en lo que valía fue una Anunciación en piedra berroqueña que fue puesta en el altar de la capilla de los Cavalcanti, en la iglesia Santa Croce de Florencia, y para la cual hizo un ornamento a la manera grotesca, con pedestal variado y retorcido y remate en cuarto de círculo, agregándole seis niños que sostienen unas guirnaldas y que se mantienen muy abrazados, aparentemente asustados por la altura a que se encuentran. Pero sobre todo demostró arte e ingenio en la imagen de la Virgen que, atemorizada por la súbita aparición del Ángel, hace con timidez y dulzura una muy cortés reverencia, volviéndose con gracia encantadora hacia quien la saluda, de manera que se nota en su rostro la humildad y la gratitud que se debe por un don inesperado a quien lo hace, y tanto más cuanto mayor sea ese don. Demostró, además, Donato en esa Virgen y en el Ángel su habilidad para hacer flotar y plegar magistralmente los drapeados y, al sugerir la figura desnuda bajo los paños, reveló hasta qué punto intentaba descubrir la belleza de los Antiguos, que había estado oculta durante tantos años. Y evidenció tanta facilidad y tantos recursos en esta obra, que no se puede desear nada mejor de la composición y de la idea, del cincel y de la técnica. En

la misma iglesia, al lado de la obra de Taddeo Gaddi, en el tabique central, hizo con extraordinario empeño un Crucifijo de madera. Cuando lo terminó, considerando haber realizado una obra excepcional, lo mostró a Filippo di ser Brunelleschi, muy amigo suyo, para pedirle su opinión. Pero Filippo, que por lo que le había dicho Donato esperaba ver algo muy bueno, cuando examinó el Crucifijo sonrió un poco. Al observar esto, Donato le rogó que por la amistad que los unía le dijese su parecer, y Filippo, que era muy franco, le contestó que, en su opinión, Donato había puesto en la cruz a un campesino, y no a una figura semejante a la de Jesucristo, que era delicadísima y, en todas sus partes, la más perfecta figura de hombre que naciese jamás. Hirió esto a Donato, y más profundamente de lo que suponía, pues esperaba ser alabado, y contestó: «Si fuera tan fácil hacer como criticar, mi Cristo te parecería un Cristo y no un campesino. Pues bien: toma tú un madero y haz la prueba de tallar uno». Filippo, sin decir una palabra, se fue a su casa y sin que nadie se enterara se puso a hacer un Crucifijo, procurando superar a Donato para no condenarse con su propio juicio. Y al cabo de muchos meses dio por terminada la obra, que era de suma perfección. Entonces, cierta mañana, invitó a Donato a ir a almorzar con él, y Donato aceptó la invitación. Yendo juntos a la casa de Filippo, pasaron por el Mercado Viejo. Filippo compró algunas vituallas y, entregándoselas a Donato le dijo: «Vete con estas

cosas a casa y espérame allí, que yo llegaré en seguida». Entró, pues, Donato en la planta baja de la casa de su amigo y allí vio el Crucifijo de Filippo, que estaba colocado en buena luz. Detúvose a considerarlo y lo encontró tan perfectamente acabado que, impresionado y atónito, como fuera de sí, abrió las manos con que sostenía el delantal, a consecuencia de lo cual dejó caer los huevos, el queso y lo demás, rompiéndose y desparramándose todo. Pero Donato seguía maravillado y como enloquecido cuando llegó Filippo quien, riendo, le dijo: «¿Qué te propones, Donato? ¿Qué vamos a comer, ahora que has tirado todo por el suelo?». «En cuanto a mí -repuso Donato- ya me ha tocado mi parte por el día de hoy; si quieres la tuya, recógela. Y no hablemos más: a ti te corresponde hacer los Cristos, y a mí, los campesinos».

En el templo de San Giovanni, de la misma ciudad, hizo Donato la sepultura del Papa Giovanni Coscia, depuesto por el Concilio de Constanza. Esa obra le fue encargada por Cosme de Médicis, que era muy amigo de dicho Coscia, y en ella hizo Donato con su propia mano al muerto, de bronce dorado, y, en mármol, la Esperanza y la Caridad. Michelozzo, su discípulo, hizo la figura de la Fe. Frente a este sepulcro está, en el mismo templo y también de mano de Donato, una Santa María Magdalena de madera, en penitencia, muy bella y muy bien hecha; aparece consumida por el ayuno y la abstinencia, y en todas sus partes se admira

la perfección de la anatomía, muy bien entendida. En el Mercado Viejo, sobre una columna de granito está colocada una Abundancia que talló Donato en piedra berroqueña dura, completamente aislada. Está tan bien hecha, que la alaban muchísimo los artistas y todos los entendidos. La columna sobre la cual está esa figura se encontraba antes en San Giovanni, donde se hallan las otras de granito que sostienen el cornisamento interior. Fue sacada de allí y en su lugar se puso otra columna, acanalada, sobre la cual estaba antes, en el medio del templo, la estatua de Marte que fue retirada cuando los florentinos se convirtieron a la fe de Cristo[44]. Cuando era aún muy joven, el escultor hizo en la fachada de Santa Maria del Fiore a un Daniel Profeta, de mármol, y luego un San Juan Evangelista de cuatro braccia de alto, sentado, con sencillo ropaje, que ha sido muy elogiado. En el mismo sitio, en el ángulo que hace frente a la Via del Cocomero, se ve una figura de anciano, más parecida al estilo antiguo que cualquier otra obra de Donato. En su rostro se pintan los pensamientos que los años inspiran a las personas agotadas por los años y la fatiga.

Hizo también, en aquella iglesia, el ornamento del órgano que se encuentra sobre la puerta de la sacristía vieja, con aquellas figuras esbozadas que parecen verdaderamente vivas y dotadas de movimiento. Por lo

[44] La iglesia de San Giovanni nunca fue templo pagano. Es ésta una de las consejas que suele incluir Vasari en sus Vidas.

tanto, puede decirse de este artista que trabajaba tanto con la mente como con las manos, considerando que muchas cosas que se hacen y parecen hermosas en el taller donde se ejecutan, trasladadas de allí a otro lugar, con luz distinta, o a mayor altura, tienen otro aspecto y resultan ser lo contrario de lo que aparentaban. Pero Donato hacía sus figuras de tal modo, que en el sitio donde se colocaban eran dos veces mejores que lo que parecían en el obrador donde las ejecutaba.

En la sacristía nueva de aquella iglesia proyectó aquellos niños que están en el friso, llevando guirnaldas, y también las figuras de la vidriera del tragaluz situado debajo de la cúpula, que representa la Coronación de la Virgen. Esta composición, como manifiestamente se ve, es mucho mejor que las de las otras vidrieras redondas.

En San Michele in Orto, en la misma ciudad, labró en mármol, por encargo del gremio de los carniceros, la estatua de San Pedro que allí se ve. Es una figura muy sabia y admirable. Y para el gremio de los lenceros ejecutó el San Marcos Evangelista, que empezó a ejecutar en colaboración con Filippo di ser Brunelleschi pero luego concluyó solo, de conformidad con su amigo. Esta figura fue hecha por Donato con suma prudencia, pero cuando vieron el boceto en barro, los consejeros gremiales, que no eran entendidos en arte, no advirtieron su excelencia y estuvieron a punto de

impedir la ejecución definitiva. Entonces, Donato les pidió que le permitieran seguir trabajando en ella, pues quería demostrarles que, con algunos retoques, parecería muy distinta. Ellos accedieron, y Donato dejó el barro tapado durante quince días. Luego, sin haberlo tocado, lo descubrió y entonces todos se maravillaron.

Para el gremio de los fabricantes de corazas hizo una figura de San Jorge armado, llena de vida, en cuya cabeza puso la belleza de la juventud, el espíritu y la valentía, una impetuosidad impresionante. Esa piedra da una maravillosa sensación de movimiento. Ciertamente, en las figuras modernas no se ha visto aún tanta vivacidad, ni tanto espíritu en el mármol, como lo que la naturaleza y el arte produjeron, por mano de Donato, en esta obra. En el pedestal que soporta el tabernáculo de este San Jorge, hizo un bajo relieve de mármol con la escena en que el Santo mata al dragón, y en que se ve un caballo muy apreciable y muy alabado. En el frontispicio talló en bajo relieve un Dios Padre. Frente a la iglesia de dicho oratorio hizo en mármol, en el orden antiguo llamado corintio, sin seguir de ningún modo el estilo tudesco, un tabernáculo para la Mercanzia , donde debía colocar dos estatuas que no quiso ejecutar porque no hubo acuerdo sobre el precio. Después de su muerte, Andrea del Verrocchio hizo esas dos figuras en bronce. Talló en mármol, en la fachada de Santa Maria del Fiore que está frente al Campanile , cuatro figuras de cinco braccia de alto, de las cuales dos, que están en el medio, son retratos del

natural: una representa a Francesco Soderini joven, y la otra a Giovanni di Barduccio Cherichini, hoy apodado Zuccone[45]. Como la consideraba notabilísima, y la más hermosa de todas las obras que hiciera jamás, cuando quería jurar para que le creyeran solía decir Donato: «¡Por la fe que le tengo a mi Zuccone!». Y mientras estaba haciendo esa estatua, la contemplaba y le decía: «¡Habla, habla! ¡Que te dé un cólico!»[46]

Y del lado que da al presbiterio, sobre la puerta del Campanile hizo un Sacrificio de Isaac por Abraham y otro profeta. Tales obras fueron colocadas entre otras dos estatuas.

Para la Señoría de Florencia fundió en metal una Judit cortándole la cabeza a Holofernes, que fue colocada en la plaza, bajo uno de los arcos de la Loggia[47]. Es una obra de suma excelencia y maestría; quien considera la sencillez exterior en el vestido y el aspecto de la Judit, no deja de descubrir la interior grandeza de alma de esa dama auxiliada por Dios; en cuanto al Holofernes, en su expresión se pintan los efectos del vino y el sueño, mientras la muerte se ve en sus miembros; que por haber perdido la vida están fríos y caídos. Esta obra fue realizada por Donato de tal manera, que el

---

[45] Zuccone: calabaza, cabezotas. Mereció tal apodo por ser completamente calvo y cabezón.

[46] Textualmente: Che ti venga il cacasangue , o sea «¡Que te enfermes de disentería!»

[47] La Loggia de' Priori.

vaciado en bronce resultó delicado y bellísimo; luego fue repulido tan sabiamente que maravilla verlo. El basamento, que es una balaustrada de granito, de orden sencillo, tiene gracia suma y es muy agradable a la vista. Y la obra satisfizo tanto al artista que (contrariamente a lo que hizo con las anteriores) quiso ponerle su firma, como se ve por la inscripción Donatelli opus.

Encuéntrase en el patio del palacio de la Señoría un David en bronce, desnudo y de tamaño natural, que ha decapitado a Goliat y pone el pie sobre la cabeza del gigante, mientras tiene la espada en la mano derecha. Esta figura es tan natural por su vivacidad y su morbidez, que a los artistas les parece imposible que no haya sido formada en un cuerpo vivo. Esa estatua estuvo en el patio de la casa de los Médicis, pero fue cambiada de lugar cuando desterraron a Cosme[48]. En la actualidad, el duque Cosme ha hecho construir una fuente en el lugar donde estaba esta estatua, que hizo retirar y reservar para ponerla en otro patio muy espléndido que proyecta hacer en la parte posterior del palacio, allí donde estaban los leones.

En la sala donde se encuentra el reloj de Lorenzo della Volpaia, a mano izquierda, está un bellísimo David de mármol, que tiene la cabeza de Goliat muerto entre las piernas y bajo los pies[49], y lleva en la mano la honda

---

[48] Cosme el Antiguo.

[49] Sic.

con que lo hirió. En la Casa de los Médicis, en el primer patio, hay ocho medallones de mármol con copias de camafeos antiguos, reversos de medallas y algunas escenas muy hermosas hechas por Donato. Se hallan cimentados en el friso, entre las ventanas y el arquitrabe, sobre los arcos de la galería. También se ve allí un Marsias antiguo, restaurado, en mármol blanco, puesto a la entrada del jardín, y gran número de cabezas, igualmente antiguas, puestas sobre las puertas que Donato restauró y embelleció con adornos de alas y de diamantes (iniciativa de Cosme), en estucos muy bien ejecutados. De granito hizo un bellísimo jarrón que vierte agua, y en el jardín de los Pazzi, en Florencia, ejecutó otro similar, que también vierte agua. En dicho palacio de los Médicis hay Vírgenes de mármol y bronce, en bajo relieve, y otras figuras bellísimas, maravillosamente labradas apenas en relieve. Era tanto el amor que Cosme abrigaba por el talento de Donato, que lo hacía trabajar constantemente, y, viceversa, Donato le tenía tanto cariño a Cosme, que a la menor seña adivinaba lo que quería y le daba inmediata satisfacción. Dicen que un mercader genovés encargó a Donato una cabeza de bronce, de tamaño natural, que resultó bellísima y era muy liviana, porque estaba destinada a ser llevada muy lejos. La obra había sido encargada por intermedio de Cosme. Y cuando estuvo terminada y el mercader quiso pagarla, le pareció que Donato pedía demasiado; por lo tanto, se sometió la cuestión a Cosme, quien

hizo llevar la cabeza al patio superior de su palacio, y colocarla entre las almenas que dan a la calle, para que se viese mejor. Al considerar el pleito, Cosme juzgó que había mucha diferencia entre lo que ofrecía el mercader y lo que Donato pedía, y que, además, el precio era demasiado bajo. El mercader, opinando que era demasiada exigencia, dijo que Donato había trabajado apenas un mes o poco más, y que le salía a más de medio florín por día. Volvióse entonces Donato con cólera hacia él, sintiéndose demasiado ofendido, y le dijo al genovés que en la centésima parte de una hora él era capaz de destruir los esfuerzos y el beneficio de un año. Y dando un empujón a la cabeza, la hizo caer a la calle, donde se hizo mil pedazos, mientras agregaba dirigiéndose a su cliente, que bien se veía que estaba más acostumbrado a comprar alubias que esculturas. Se arrepintió el otro y le ofreció el doble por que rehiciera la cabeza, mas Donato no quiso oír sus ofrecimientos ni los ruegos de Cosme, y nunca rehízo la obra.

En las casas de los Martelli hay muchas obras de mármol y de bronce, inclusive un David de tres braccia y muchas otras cosas que Donato les obsequió generosamente, en testimonio de la obediencia y el cariño que sentía por esa familia. Es particularmente notable un San Juan de mármol, en bulto, de tres braccia de alto, concluido por él y que es algo excepcional, pues se encuentra hoy en la casa de los herederos de Ruberto Martelli, en calidad de

fideicomiso, para que no se pueda empeñar, ni vender ni donar sin grave perjuicio, como testimonio y fe de las atenciones que los Martelli prodigaron a Donato y que éste les prodigó, y en reconocimiento del talento del escultor, que progresó en su arte gracias a la protección y las comodidades que la familia le brindara.

También hizo, enviándola a Nápoles, la sepultura de un arzobispo que está en Sant'Angelo di Seggio di Nido y en la cual hay tres figuras de bulto entero que sostienen con la cabeza el féretro del muerto. En el cuerpo del sarcófago hay una escena tan bella, en bajo relieve, que merece infinitas alabanzas. Y en la casa del conde de Matalone, en la misma ciudad, hay una cabeza de caballo, de la mano de Donato; es tan hermosa que muchos la creen antigua. Ejecutó en la ciudad de Prato el púlpito de mármol en que se muestra la Cintola y representó en los paneles una danza de niños, tan bellos y admirables, que puede decirse que en esto mostró la perfección de su arte, no menos que en las demás cosas que realizó. Además, como soportes de esa obra, hizo dos capiteles de bronce, uno de los cuales existe aún, mientras que el otro fue robado por los españoles cuando saquearon esa comarca.

Ocurrió que en aquella época la Señoría de Venecia, enterada de su fama, mandó por él para que hiciera el monumento a Gattamelata en la ciudad de Padua; fue allá Donato, muy satisfecho, e hizo el caballo de bronce

que se encuentra en la plaza de San Antonio y que parece relinchar y estremecerse; en cuanto a la figura montada en él, expresa en forma vivísima y artística la grandeza de alma y la energía. Y se mostró Donato tan admirable en ese vaciado, que no sólo es grande por el tamaño sino por la calidad, que verdaderamente igualó a cualquier artista antiguo en cuanto a expresión del movimiento, dibujo, oficio, proporciones y acabado. Por eso, aquella obra causó asombro, no sólo a quienes entonces la vieron, sino a los que la han visto después y hasta nuestros días. Los paduanos trataron de todos modos de hacerle adoptar la ciudadanía de Padua y con toda clase de halagos quisieron retenerlo. Para que se quedara, le confiaron la ejecución de la predella del altar mayor de la iglesia de los Frati Minori, en que hizo en bajo relieve episodios de la vida de San Antonio de Padua, ejecutados con tanta inteligencia que los escultores más excelentes quedaron maravillados ante las bellas y variadas composiciones, la abundancia de figuras singulares y las reducciones perspectivas. Asimismo hizo en el frontal del altar a las Marías que lloran al Cristo muerto. Y en la casa de uno de los condes de Capodilista hizo en madera el esqueleto de un caballo, que aún puede verse hoy, aunque sin el cuello, y en que las junturas están ejecutadas con tal orden, que quien considera esa obra puede apreciar el ingenio del cerebro de Donato y la grandeza de su espíritu.

En un convento de monjas hizo un San Sebastián de madera, a pedido de un capellán amigo de ellas y pariente suyo, que era florentino. Éste le llevó un Santo antiguo y tosco que tenían, rogándole que hiciera otro igual. Para contentar al capellán y a las monjas, Donato trató de imitar ese modelo, pero no pudo menos que introducir en la copia de esa grosera escultura su capacidad y su arte acostumbrados. Además de esta obra hizo muchas otras, de barro y de estuco, y en un pedazo de mármol viejo que dichas monjas tenían en su huerta, talló una Virgen muy hermosa. En toda esa ciudad hay, por otra parte, una infinidad de producciones suyas, y aunque todos los paduanos lo consideraban como un milagro, y todas las personas inteligentes lo elogiaban, resolvió regresar a Florencia, diciendo que si permanecía en Padua, olvidaría todo lo aprendido a fuerza de recibir alabanzas, y que prefería volver a su tierra, donde lo criticarían continuamente, dándole las críticas incentivo para el estudio y, por consiguiente, para la conquista de mayor gloria. Salió, pues, de Padua y, al pasar por Venecia, allí dejó como obsequio a la colectividad florentina -en recuerdo de sus atenciones y para su capilla de los Frati Minori- un San Juan Bautista de madera, labrado con diligencia y esfuerzo grandísimos. En la ciudad de Faenza hizo, también de madera, un San Juan y un San Jerónimo, no menos estimables que sus demás obras. Luego,

regresando a Toscana, ejecutó en la Pieve[50] di Montepulciano una sepultura de mármol con bellísimos motivos. Y en Florencia, en la sacristía de San Lorenzo, hizo un lavamanos de mármol en que también trabajó Andrea Verrocchio. Y en la casa de Lorenzo della Stufa hizo cabezas y figuras muy animadas y vivientes. Luego se trasladó de Florencia a Roma para tratar de imitar lo más posible las obras clásicas. Y mientras las estudiaba talló en piedra un tabernáculo del Sacramento que hoy se encuentra en la basílica de San Pedro. Volviendo a Florencia pasó por Siena, donde empezó a hacer una puerta de bronce para el baptisterio de San Giovanni. Había terminado el modelo de madera y los moldes de cera se hallaban casi concluidos cuando llegó a Siena Bernardetto di Mona Papera, orfebre florentino, su amigo y pariente, quien, regresando de Roma, tanto dijo e hizo, que Donato -sea por su influencia o por otra razón- se volvió con él a Florencia, de modo que aquella obra quedó inconclusa o, mejor dicho, sin comenzar. Sólo quedó de su mano, en la Ópera del Duomo de esa ciudad, un San Juan Bautista de metal, al que le falta el brazo derecho, desde el codo. Y se dice que Donato lo hizo así porque no le pagaron todo lo convenido.

Vuelto, pues, a Florencia, hizo para Cosme de Médicis, en San Lorenzo, los estucos de la sacristía, o sea, en los modillones de la bóveda, cuatro medallones de

---

[50] Pieve: iglesia parroquial.

escenas de la vida de los Evangelistas, con perspectivas que en parte son pintadas y en parte, en bajo relieve. También hizo en ese lugar dos portillos de bronce, en bellísimos bajo relieves que representan a los Apóstoles con los Mártires y los Confesores. Sobre las puertecillas, en unos nichos llanos, puso imágenes de San Lorenzo, San Esteban, San Cosme y San Damián. En el crucero de la iglesia ejecutó en estuco cuatro Santos de cinco braccia de alto cada uno, muy hábilmente trabajados. También proyectó los púlpitos de bronce, con la Pasión de Cristo, en que se admira el dibujo, la fuerza, la invención y la abundancia de figuras y arquitecturas. A causa de su gran edad, no pudo terminarlos y los concluyó Bertoldo, su alumno, llevándolos a la última perfección.

En Santa Maria del Fiore hizo dos colosos de ladrillo y estuco, que adornan el exterior de la iglesia, en los ángulos de las capillas. Sobre la puerta de Santa Croce se ve aún hoy, ejecutado por él, un San Luis de bronce, de cinco braccia de alto: criticáronle esa estatua, diciendo que era torpe y, probablemente, la peor cosa que había hecho jamás, y contestó que así la hizo adrede, porque San Luis no fue menos torpe al renunciar a su reino para hacerse fraile.

Hizo también, en bronce, la cabeza de dicho Cosme de Médicis; esa obra se conserva en los depósitos del duque Cosme, donde hay muchas otras producciones de Donato, en mármol y bronce, inclusive una Virgen

con el Hijo en brazos, en plano relieve de mármol: no es posible ver cosa más bella, tanto más cuanto que está encuadrada en un ornamento de miniaturas de Fray Bartolomeo, que son admirables, como se dirá oportunamente. Dicho Señor Duque tiene, de la mano de Donato, un bellísimo y milagroso Crucifijo de bronce, que está en su estudio, allí donde conserva una cantidad de antigüedades muy raras y medallas bellísimas. En los depósitos mencionados hay un bajo relieve en bronce de la Pasión de Nuestro Señor, con gran número de figuras, y otro cuadro, también de metal, con otra Crucifixión. También en la casa de los herederos de Iacopo Capponi, que fue óptimo ciudadano y caballero de verdad, hay una imagen de Nuestra Señora, en medio relieve de mármol, que se considera notabilísimo. Messer Antonio de' Nobili, que fue tesorero de Su Excelencia, tenía en su casa un bajo relieve de mármol, hecho por Donato, con una media figura de Nuestra Señora, tan hermoso que dicho Messer Antonio la apreciaba tanto como todos sus demás bienes reunidos: del mismo modo la valora su hijo Giulio, joven de singular bondad y juicio, admirador de los artistas y todos los hombres sobresalientes. En la casa de Giovan Battista di Agmol Doni, gentilhombre florentino, hay un Mercurio de metal, obra de Donato, de un braccio y medio de alto, de bulto entero y vestido de un modo bastante singular; es verdaderamente muy hermoso y no menos excepcional que las demás cosas que adornan su bellísima casa. Bartolommeo Gondi,

mencionado en la Vida de Giotto, posee una Nuestra Señora en medio relieve, hecha por Donato con tanto amor y diligencia, que no es posible ver cosa mejor ni imaginar cómo el escultor pudo jugar de tal modo con el aderezo de la cabeza y la gracia del vestido que le puso. Messer Lelio Torelli, auditor principal y secretario del Señor Duque, excelentísimo jurisconsulto y no menos aficionado a todas las ciencias, los talentos y las profesiones respetadas, posee igualmente un cuadro de mármol que representa a Nuestra Señora y fue hecho por el mismo Donatello. Si quisiéramos contar en detalle la vida de este escultor y mencionar las obras que realizó, haríamos una historia demasiado larga, lo cual no responde a nuestro propósito al escribir las Vidas de nuestros artistas. Porque puso mano no sólo a las cosas grandes de que ya dijimos bastante, sino también a producciones menores, tales como escudos de familia en chimeneas y fachadas de las casas de los ciudadanos, de lo cual puede verse un ejemplo bellísimo en el palacio de los Sommai, frente a la panadería Della Vacca. También hizo para la familia Martelli una caja que parece una cuna de mimbre, destinada a una sepultura. Pero está debajo de la iglesia San Lorenzo, porque arriba no se ve sepultura alguna, salvo el epitafio de la de Cosme de Médicis que, de todos modos, tiene su abertura debajo, como las demás.

Dicen que Simone, hermano de Donato[51], una vez terminado el modelo de la sepultura del Papa Martín V, pidió a Donato que fuera a verlo, antes de fundir el bronce, por lo cual el escultor se trasladó a Roma, encontrándose con que estaba allí el emperador Segismundo, llegado para recibir la corona de manos del Papa Eugenio IV. Entonces se vio obligado a trabajar con Simone en las magníficas decoraciones para esa fiesta, con las cuales conquistó fama y grandes honores.

En los depósitos del Señor Guidobaldo, duque de Urbino, se conserva una cabeza de mármol bellísima, de la mano de Donato, y se estima que fue regalada a los predecesores de dicho duque por el magnífico Julián de Médicis, cuando éste residía en aquella corte, llena de talentosos señores.

En suma, Donatello fue tal y tan admirable en todas sus obras, que puede decirse que en cuanto a oficio, juicio y saber fue uno de los primeros que ilustraron el arte de la escultura y de la buena composición entre los modernos. Merece tanta mayor alabanza cuanto que en su época, excepto las columnas, los pilares y los arcos triunfales, no existía ninguna antigüedad en la superficie de la tierra. Y también fue Donato poderoso factor de que despertase en Cosme de Médicis el

---

[51] Se considera actualmente que Donatello no tuvo hermano escultor, y que este Simone (probablemente Simone di Nanni Ferrucci, de Fiesole) fue su alumno.

deseo de introducir en Florencia las antigüedades que reunió en la Casa Médicis, las cuales fueron restauradas todas por Donato y aún se encuentran allí.

Era liberalísimo, amable y cortés, y mejor para sus amigos que para sí mismo; nunca estimó el dinero, al extremo de que lo dejaba en una espuerta atada a una cuerda y colgada del andamio, de donde cualquier colaborador o amigo sacaba lo que necesitaba, sin decirle nada. Pasó la vejez muy alegremente y, llegado a la decrepitud, tuvo que ser socorrido por Cosme y otros amigos suyos, pues ya no podía trabajar más. Dicen que Cosme, al morir, lo recomendó a su hijo Pedro, quien, ejecutor diligentísimo de la voluntad de su padre, regaló a Donato una hacienda en Caffagiuolo, de renta tan abundante que Donato pudo vivir cómodamente. El escultor se alegró muchísimo, pareciéndole que con esto estaba más que seguro de no tener que morirse de hambre, pero no había tenido la propiedad más de un año cuando la devolvió a Pedro, renunciando a ella por contrato público. Dijo que no quería perder su tranquilidad preocupándose por los asuntos de familia y las desgracias del colono, que cada tres días iba a quejársele de que el viento había arrancado el techo del palomar, de que el municipio le quitaba los animales para cobrarse impuestos, o porque el temporal lo había privado de vino y de fruta. Estaba tan harto y fastidiado por todo eso, que prefería morirse de hambre que tener que pensar en tantas cosas. Se rió Pedro de la simplicidad de Donato y para

librarlo de esas inquietudes, aceptó la devolución de la propiedad, puesto que el escultor se empeñaba, y le asignó en su Banco una pensión equivalente a la renta que antes cobraba, o acaso mayor, pero en dinero contante que le era pagado en cuotas semanales. Se regocijó en extremo Donato con esta solución y, servidor y amigo de la Casa de los Médicis, vivió contento y sin preocupaciones todo el resto de su existencia. Empero, cuando llegó a los ochenta y tres años quedó tan paralítico, que no podía trabajar en absoluto y tuvo que resignarse a permanecer continuamente en cama en la pobre casita que tenía en la Via del Cocomero, cerca del convento de monjas de San Nicolás. Allí, empeorando día tras día y consumiéndose poco a poco, murió el 13 de diciembre de 1466. Fue sepultado en la iglesia de San Lorenzo, junto a la sepultura de Cosme, como lo había dispuesto para que sus restos inanimados estuvieran cerca de él, tal como en vida siempre lo había acompañado su espíritu.

Su muerte apenó infinitamente a los ciudadanos, los artistas y cuantos lo conocieron en vida. Para honrarlo más en la muerte de lo que habían hecho cuando vivía, le tributaron grandes honras fúnebres en la mencionada iglesia, con participación de todos los pintores, los arquitectos, los escultores, los orfebres y la mayoría del pueblo de aquella ciudad, la cual durante mucho tiempo siguió componiendo versos en su

alabanza, en diversos estilos e idiomas. Bastará transcribir aquellos que más adelante se leerán.

Pero antes de referirme a los epitafios, será bueno que aún refiera lo siguiente acerca de él. Estando enfermo, poco antes de morir, fueron a visitarlo unos parientes suyos y luego de saludarlo y confortarlo como es costumbre, le dijeron que era su deber legarles una propiedad que tenía en Prato, aunque era pequeña y de escasa renta. Se lo rogaron empeñosamente. Al oír esto, Donato, que en todas sus cosas era acertado, les contestó: No puedo complacerlos, parientes míos, porque quiero -y me parece razonable- dejar la propiedad al colono que siempre ha trabajado en ella y le ha dedicado tenaz esfuerzo; y no he de dejárosla a vosotros, que sin haber hecho jamás por aquella tierra otra cosa que pensar en poseerla, pretendéis que por esta sola visita os la deje. ¡Id, benditos seáis!

Y en verdad, conviene tratar así a parientes de ese género, que sólo tienen amor en la medida en que da utilidad, o la esperanza de alguna ventaja. Donato hizo llamar, pues, al notario y dejó aquella hacienda al labrador que siempre la había trabajado y que quizá se había portado mejor con él, en su indigencia, que aquellos parientes.

Las cosas de arte las dejó a sus discípulos, que fueron Bertoldo -escultor florentino, que lo imitó mucho, como puede verse por una batalla de caballería, en bronce, muy hermosa, que hoy está en los depósitos del Señor

duque Cosme-, Nanni d'Antonio di Banco, que murió antes que él, Rossellino, Desiderio y Vellano de Padua. En suma, después de su muerte puede decirse que discípulos suyos fueron todos los que quisieron hacer bien el relieve. Fue enérgico dibujante y realizó sus dibujos con tal habilidad y fuerza, que no tienen rival; como puede verse en nuestro Libro, en el cual tengo de su mano figuras desnudas y vestidas, animales que dejan atónito a quien los ve y otros dibujos bellísimos. Su retrato fue pintado por Paolo Uccello, como se ha dicho en la Vida de éste. Los epitafios son los siguientes:

Sculptura h. m. a Florentinis fieri voluit Donatello utpote homini qui ei, quod jamdiu optimis artificibus, multisque sæculis, tum nobilitatis tum nominis acquissitum fuerat, injuriave temporis, perdiderat ipsa, ipse unus, una vita, infinitisque operibus cumulatis, resti- tuerit: et patriæ benemerenti hujus restitutæ virtutis

palmam reportarit[52].

Excudit nemo spirantia mollius æra:

Vera cano: cernes marmora viva loqui,

Græcorum sileat prisca admirabilis ætas

[52] Los florentinos dedicaron este magnífico monumento a Donatello como al hombre que devolvió al arte de la escultura tanto lo que había perdido con el correr del tiempo como lo adquirido durante muchos siglos de eximios artistas en cuanto a alteza y fama. Él fue el único que lo logró, acumulando en una sola vida infinitas obras y ofreciendo la palma del arte resucitado a la patria agradecida.

Compedibus statuas continuisse Rhodon.

Nectere namque magis fuerant hæc vincula digna

Istius egregias artificis statuas[53].

Quanto con dotta mano alla scultura

Già fecer molti, or sol Donato ha fatto:

Renduto ha vita a' marmi, affetto ed atto:

Che più, se non parlar, può dar natura?[54]

Tan lleno quedó el mundo con sus obras que bien puede afirmarse, en verdad, que ningún artista trabajó nunca más que él. Porque, gozando de todo, en todo puso manos, sin considerar si era cosa vil o de precio. La enorme producción de Donato en toda clase de figuras de bulto entero y en relieves medianos, bajos y llanos fue utilísima para la escultura, porque tal como en los buenos tiempos de los antiguos griegos y romanos los numerosos artistas le dieron la perfección, Donato solo, por la multitud de sus obras, le devolvió la calidad perfecta y maravillosa en nuestro tiempo. Por lo cual los artistas deben más reconocer la grandeza del

---

[53] Nadie esculpe más suavemente los bronces: pregono la verdad: mira cómo el mármol viviente nos habla; enmudezca la época admirable de los griegos al contemplar cómo Rodon continúa aprisionando estatuas. Porque nunca fueron estos grillos más dignos que cuando ligaron las egregias estatuas de este artista.

[54] Cuanto con docta mano antes hicieran muchos en escultura, ahora lo ha hecho Donato solo: Ha dado al mármol vida, sentimiento y acción. ¿Qué más, aparte de la palabra, puede dar la naturaleza?

arte en él que en cualquier otro que haya nacido en la época moderna, porque Donato, además de facilitar los problemas del arte con la copia de sus obras, tuvo simultáneamente la invención, el dibujo, la técnica, el juicio y todas las demás cualidades que deben o pueden esperarse de un talento divino. Fue Donato muy resuelto y rápido, y con suma facilidad ejecutó todas sus obras, haciendo siempre bastante más de lo que prometía.

Dejó a Bertoldo, su alumno, todos sus trabajos y especialmente los púlpitos de bronce de San Lorenzo, que Bertoldo pulió en su mayor parte y terminó, tal como se ve en dicha iglesia.

No callaré que habiendo el doctísimo y muy reverendo Dom Vincenzio Borghini -de quien se ha hablado más arriba con referencia a otra cosa- reunido en un gran libro innumerables dibujos de excelentes pintores y escultores, tanto antiguos como modernos, puso dos hojas, una frente a otra, en que se ven dibujos de la mano de Donato y de la de Miguel Ángel Buonarroti, y en la orla, con muy buen juicio, introdujo dos frases griegas:

A Donato: H Dvnatoß Bonarrvti´dei

y a Miguel Ángel: H Bonarrvto´ß Dvnxti´dei

Lo cual reza en latín Aut Donatus Buonnarrotum exprimit et refert, aut Buonarrotus Donatum, y en nuestro idioma: «O el espíritu de Donato obra en el de

Buonarroti, o el de Buonarroti obró por anticipado en Donato».

Fray Giovanni de Fiesole, de la Orden de los Hermanos Predicadores, pintor



Fray Giovanni Angelico de Fiesole, que en el siglo era llamado Guido, merece ser recordado con gran reverencia por haber sido no menos excelente pintor y miniaturista que óptimo religioso. Aunque hubiera podido vivir comodísimamente en el siglo y, además de lo que poseía, ganar lo que hubiese deseado con aquellas artes que desde joven sabía ejercer muy bien, quiso hacerse religioso de la Orden de los Hermanos Predicadores, para tranquilidad y satisfacción suya, por ser de naturaleza reposada y bondadosa, y sobre todo para salvar su alma. Porque si bien en todos los estados se puede servir a Dios, algunos estiman poder salvarse mejor en los monasterios que en el siglo. Lo cual tiene consecuencias felices para los buenos pero en cambio hace míseros e infelices a quienes se hacen religiosos con otro propósito. En su convento de San Marcos, en Florencia, existen, de mano de Fray Giovanni, algunos libros de coro miniados, tan hermosos que no podrían serlo más: y semejantes a éstos son algunos que dejó en San Domenico de Fiesole, realizados con increíble prolijidad. Bien es cierto que fue ayudado en tales

obras por un hermano suyo, mayor que él y que también era miniaturista y muy diestro en la pintura.

Este buen Padre de la pintura hizo una de sus primeras obras en la Cartuja de Florencia; trátase de una tabla que se colocó en la capilla mayor del cardenal degli Acciaiuoli, y que representa a Nuestra Señora con el Hijo en brazos, y a sus pies algunos Ángeles que tocan y cantan y son muy bellos. A ambos lados están San Lorenzo, Santa María Magdalena, San Cenobio y San Benito, y en la peana se ven episodios de la vida de esos Santos, en figuras pequeñas, ejecutadas con infinito cuidado. En el crucero de dicha capilla hay otras dos tablas de la mano del mismo: una representa la Coronación de Nuestra Señora y la otra una Virgen con dos Santos, hecha con bellísimos azules de ultramar. Pintó luego al fresco, en el tabique central de Santa Maria Novella, cerca de la puerta que está frente al coro, figuras de Santo Domingo, Santa Catalina de Siena y San Pedro Mártir, así como algunas escenas pequeñas en la capilla de la Coronación de Nuestra Señora, en dicho tabique central. En tela pintó, en las puertas que cerraban el órgano viejo, una Anunciación que hoy está en el convento, frente a la puerta del dormitorio de abajo, entre un claustro y otro. Este Padre fue tan querido, a causa de sus merecimientos, por Cosme de Médicis que, habiendo hecho éste construir la iglesia y el convento de San Marcos, le encargó pintar en una de las paredes del capítulo toda la Pasión de Jesucristo; además, de un lado, a todos

los Santos que han sido jefes y fundadores de órdenes religiosas, llorando tristemente al pie de la Cruz, y del otro lado a un San Marcos Evangelista, con la Madre del Hijo de Dios, desmayada al ver crucificado al Salvador del mundo, las Marías que muy atribuladas la sostienen, y los Santos Cosme y Damián. Dícese que en la figura de San Cosme, Fray Giovanni representó, retratado del natural, a Nanni d'Antonio di Banco, escultor y amigo suyo. Debajo de esta obra, en un friso sobre el espaldar, hizo un árbol al pie del cual se encuentra Santo Domingo. Y en unos círculos que están entre las ramas puso a los Papas, cardenales, obispos, santos y doctores en teología que habían sido miembros hasta entonces de su Orden de los Hermanos Predicadores. En esta obra ejecutó muchos retratos del natural, para lo cual lo ayudaron los Frailes haciendo buscar los modelos en diversos lugares. Incluyen a Santo Domingo, en el medio, que sostiene las ramas del árbol; al Papa Inocencio V, francés; al Beato Ugone, primer cardenal de aquella Orden; al Beato Pablo, florentino, patriarca; a San Antonino, arzobispo florentino; al Beato Giordano, tudesco, segundo general de aquella Orden; al Beato Niccolò; al Beato Remigio, florentino; a Boninsegno, florentino, mártir, todos los cuales están a mano derecha. Y a la izquierda a Benedicto XI, trevisano; a Giandomenico, cardenal florentino; a Pietro da Palude, patriarca hierosolimitano; a Alberto Magno, tudesco; al Beato Raimondo de Cataluña, tercer general de la Orden; al

beato Chriaro, florentino, provincial romano; a San Vicente de Valencia y al Beato Bernardo, florentino. Todas esas cabezas son verdaderamente graciosas y muy bellas. Hizo después, en el primer claustro, sobre unos semicírculos, muchas bellísimas figuras al fresco y un Crucifijo al pie del cual está Santo Domingo y que ha sido muy alabado. Y en el dormitorio, además de muchas otras cosas en las celdas y la pared, una historia del Nuevo Testamento, indeciblemente bella. Pero, en particular, es maravillosamente hermosa la tabla del altar mayor de aquella iglesia, porque la Virgen, por su sencillez, inspira devoción a quien la mira, y los Santos que la rodean causan una impresión semejante; además, la peana, en que está representado el martirio de San Cosme, San Damián y los otros, está tan bien hecha que no es posible imaginar cosa ejecutada con mayor diligencia, ni figuras más delicadas o mejor entendidas.

Pintó también, en Santo Domingo de Fiesole, la tabla del altar mayor, la cual, quizá porque pareció que se estaba echando a perder, fue retocada por otros maestros y empeorada. Pero la predella y la custodia del Sacramento se han conservado mejor: las innumerables figuras que se ven allí en una gloria celestial son tan bellas, que realmente parecen ser del Paraíso, y quien se acerca a ellas no puede cansarse de mirarlas.

En una capilla de la misma iglesia hay, de su mano, una tabla de la Anunciación del Ángel Gabriel a Nuestra Señora, con un perfil tan adorable, delicado y bien hecho, que no parece obra de un hombre sino pintado en el Paraíso. En el paisaje del fondo se ve a Adán y Eva, causa primera de la encarnación del Redentor en la Virgen. En la peana de ese altar también hay algunas escenas bellísimas.

Pero, entre todas las cosas que hizo Fray Giovanni, se superó y mostró su altísimo talento y su inteligencia del arte en una tabla que está en la misma iglesia, cerca de la puerta cuando se entra por la izquierda. Representa a Jesucristo coronando a Nuestra Señora en medio de un coro de Ángeles y una enorme multitud de Santos y Santas, tan numerosos y tan bien hechos, en tan diversas actitudes y con tan variadas expresiones, que se siente increíble placer y dulzura al mirarlos. Es como si los espíritus bienaventurados no pudieran ser de otro modo en el cielo o, mejor dicho, si tuviesen cuerpo no podrían serlo. Por lo cual no sólo todos los Santos y las Santas que se ven allí son vivientes, con expresiones delicadas y dulces, sino que todo el colorido de esa obra parece ser de la mano de un Santo o de un Ángel; por consiguiente, con gran razón fue llamado siempre Fray Giovanni Angélico este buen religioso. En la peana, las escenas de Nuestra Señora y de Santo Domingo están hechas en ese mismo estilo divino y, por mi parte, puedo afirmar con sinceridad que nunca

veo esa obra sin que me parezca cosa nueva, y que nunca me alejo saciado de ella.

En la capilla de la Nunziata, de Florencia, que hizo construir Pedro de Médicis, hijo de Cosme, pintó los postigos del armario en que se guarda la platería, haciendo figuras pequeñas con infinita prolijidad.

Ejecutó este Padre tantas cosas, que se encuentran en las casas de los ciudadanos de Florencia, que a veces pienso, maravillado, cómo pudo un hombre solo hacer tanta y tan perfecta obra, aun en el curso de muchos años.

El muy reverendo Dom Vincenzio Borghini, hospitalero de los Innocenti, tiene, de mano de este Padre, una Virgen pequeña y bellísima, y Bartolommeo Gondi, tan aficionado a las artes como el que más, posee un cuadro grande, uno pequeño y una cruz pintados por él mismo. Las pinturas que están en el arco sobre la puerta de San Domenico también son de él y, en Santa Trinità, hay una tabla de la Deposición de Cristo, en la Sacristía, en que puso tanto cuidado que puede calificarse entre las mejores cosas que hiciera jamás. En San Francisco, fuera de la puerta de San Miniato, hay una Anunciación y en Santa Maria Novella, además de lo mencionado, pintó escenas pequeñas para el Cirio Pascual y unos relicarios que en las principales solemnidades se colocan sobre el altar. En la Badia de la misma ciudad, sobre una puerta del claustro pintó un San Benito que hace seña de guardar

silencio. Para los lenceros hizo una tabla que está en la oficina de su gremio y en Cortona pintó un arquito sobre la puerta de la iglesia de su Orden, así como la tabla del altar mayor. En Orvieto empezó a pintar una bóveda de la capilla de Nuestra Señora, en la catedral, haciendo unos Profetas que luego fueron concluidos por Luca da Cortona[55]. Para la Compañía del Templo, de Florencia, pintó en tabla un Cristo muerto; en la iglesia de los monjes de los Angeli ejecutó un Paraíso y un Infierno, con figuras pequeñas, en los cuales, con bella composición, representó a los bienaventurados muy hermosos, llenos de felicidad y alegría celestial, y a los condenados, sometidos a las penas del Infierno, en diversas actitudes de tristeza, con el pecado o la falta pintados en el rostro. Los bienaventurados pasan danzando celestialmente por la puerta del Paraíso y los condenados son arrastrados por los demonios a los tormentos eternos del Infierno. Esta obra se encuentra en dicha iglesia, a mano derecha yendo hacia el altar mayor, donde está el sacerdote cuando se oficia la misa. Para las monjas de San Pedro Mártir, que hoy ocupan el monasterio de la plaza de San Felice, el cual era de la Orden de los Camaldulenses, pintó en tabla una Virgen con San Juan Bautista, Santo Domingo, Santo Tomás y San Pedro, en figuras muy pequeñas. Un cuadro de su mano se encuentra también en el tabique central de Santa Maria Nuova.

---

[55] Luca Signorelli.

Todas estas obras difundieron la fama de Fray Giovanni por toda Italia, y el Papa Nicolás V lo mandó llamar y, en Roma, le encargó pintar en la capilla del Palacio, donde el Papa oye misa, un Descendimiento y episodios de la vida de San Lorenzo. También hizo miniaturas bellísimas en algunos libros. En la Minerva ejecutó el retablo del altar mayor y una Anunciación que ahora se encuentra cerca de la capilla grande, puesta contra una pared. Hizo también para dicho Papa la capilla del Sacramento, que después fue destruida por Pablo III para construir allí la escalera. En aquella pintura al fresco, que era excelente, representó a su manera escenas de la Vida de Jesús, en que puso muchos retratos del natural, de personajes destacados de la época. Éstos probablemente se habrían perdido, de no ser que Giovio los hizo sacar de la capilla y llevar a su museo: eran los retratos del Papa Nicolás V, del emperador Federico, que por aquella época fue a Italia, Fray Antonino, que después fue arzobispo de Florencia, Biondo de Forlì y Fernando de Aragón. Y por considerar el Papa, como era la verdad, que Fray Giovanni era individuo de vida santísima, tranquila y modesta, vacante el arzobispado de Florencia lo juzgó digno de ocupar ese cargo. Fray Giovanni, enterado de ese propósito, suplicó a Su Santidad que eligiera a otra persona, pues él no se consideraba capaz de gobernar al pueblo. Añadió que en su Orden había un fraile amante de los pobres, muy docto, hombre de gobierno y temeroso de Dios, y que aquella dignidad le

correspondería mucho más que a él. El Papa, oyendo esto y reconociendo que era verdad, concedió generosamente a Fra Giovanni la gracia que pedía. Y así fue hecho arzobispo de Florencia ese Fray Antonino, de la Orden de los Predicadores, tan preclaro por su santidad y su doctrina y, en suma, tan notable, que mereció que Adrián VI lo canonizara en nuestra época.

Fue gran bondad la de Fray Giovanni y, por cierto, cosa excepcional, ceder una dignidad y un cargo tan honroso y tan importante, ofrecido por un Papa, a quien con excelente criterio y cordial sinceridad juzgó más digno que él mismo de ejercerlos. Aprendan de este santo hombre los religiosos de nuestro tiempo a no cargar sobre sus hombros aquellas funciones que no pueden desempeñar honrosamente, y a cederlas a quienes son dignos de ellas. Y quiera Dios -para volver a Fray Giovanni- (y sea dicho sin desmedro de los buenos) que así ocupen el tiempo todos los religiosos como lo hizo aquel Padre verdaderamente angélico, que puso toda su vida al servicio de Dios, para beneficio del mundo y del prójimo. ¿Qué más debe o puede desearse que conquistar el Reino Celestial viviendo con santidad y fama eterna en el mundo obrando talentosamente? A la verdad, un altísimo y excepcional talento como el de Fray Giovanni sólo podía ser concedido a un hombre de vida santísima, por cuanto todos aquellos que se dedican a las cosas eclesiásticas y santas deben ser varones eclesiásticos

y santos, ya que bien se advierte que cuando tales cosas son realizadas por personas de poca fe, que poco estiman la religión, a menudo suscitan en la mente apetitos deshonestos y deseos lascivos, de donde nace la censura contra las obras del deshonesto y la alabanza de la destreza y el talento. Pero no quisiera yo que nadie se engañara tomando por devoto lo que es torpe y necio, y por lascivo lo que es bello y bueno, como ocurre a algunos que viendo figuras de mujeres o jovencitas un poco más graciosas, más bellas y adornadas que por lo común, las denuncian inmediatamente como lascivas, sin reparar en que con gran injusticia censuran el buen juicio del pintor, quien considera a los Santos y las Santas -que son celestiales- tanto más hermosos que la naturaleza mortal cuanto el Cielo supera la terrena belleza y las obras del hombre. Lo peor es que de esa manera revelan su espíritu infectado y corrompido, al descubrir el mal y los deseos deshonestos en aquellas obras de arte en que -de ser adictos a la honestidad como pretenden demostrarlo por su estúpido celo- verían su aspiración al Cielo y su propósito de bienquistarse al Creador de todas las cosas, perfectísimo y bellísimo, del cual nace toda perfección y belleza. ¿Qué harían -o qué debemos creer que hacen- semejantes individuos, si se encontrasen o se encuentran en algún lugar donde hubiese o hay bellezas vivas, realzadas por vestidos lascivos, palabras dulcísimas, movimientos llenos de gracia y ojos que roban los corazones no muy

firmes, cuando la sola imagen, la sombra misma de lo bello los conmueve hasta ese punto? Mas no por ello quisiera que algunos creyesen que apruebo aquellas figuras que, en las iglesias, están pintadas poco menos que desnudas: porque en ellas se ve que el pintor no ha tenido la consideración que le debía al lugar. Pues aun cuando se pretende demostrar todo lo que se sabe, es preciso hacerlo de acuerdo con las circunstancias, respetando las personas, los tiempos y los lugares.

Fue Fray Giovanni hombre sencillo y santísimo en sus costumbres, y es significativo de su virtud el hecho de que, invitándolo un día el Papa Nicolás V a almorzar, el fraile se hizo cargo de conciencia de comer carne sin licencia de su prior, sin pensar en la autoridad del Sumo Pontífice. Eludió todas las actividades mundanas y, viviendo pura y santamente, fue tan amigo de los pobres como, según creo, ha de ser bondadoso el Cielo con su alma. Se dedicó constantemente a la pintura, pero no quiso pintar nada más que Santos. Pudo haberse hecho rico, pero no le interesó. Al contrario, solía decir que la verdadera riqueza consiste en contentarse con poco. Pudo mandar sobre muchos y no quiso, diciendo que menor esfuerzo y error había en obedecer a otro. Estuvo en sus manos poseer dignidades en su Orden y fuera de ella, pero las desdeñó, afirmando no pretender otra distinción que la de huir del infierno y acercarse al paraíso. Y, a la verdad ¿qué dignidad puede compararse con ésa, que

deberían buscar los religiosos y todos los demás hombres, y que sólo en Dios y en el vivir virtuosamente se encuentra? Fue humanísimo y sobrio, y viviendo castamente se desligó de los vínculos mundanos, diciendo con frecuencia que quien se dedicaba al arte de la pintura necesitaba vivir en la quietud y sin preocupaciones y que quien trata el tema de Cristo, con Cristo debe estar siempre. Nunca se le vio encolerizarse entre los frailes, lo cual es grandísima empresa y a mí me parece casi imposible de creer; sonriendo con sencillez solía amonestar a sus amigos. Con increíble amabilidad decía a cuantos le pedían obras suyas que obtuvieran la conformidad de su superior y que entonces no dejaría de complacerlos. En suma, este nunca bastante alabado Padre fue humildísimo y modesto en todos sus actos y sus pensamientos, y en su pintura se demostró diestro y devoto. Los Santos que él pintó tienen más aspecto y semejanza de Santos que los de cualquier otro. Era su costumbre no retocar ni corregir nunca sus pinturas, sino dejarlas siempre como habían salido de primera intención, pues creía (según decía) que tal era la voluntad de Dios. Aseguran algunos que Fray Giovanni nunca tomaba el pincel sin haber hecho antes sus oraciones. Y nunca pintó un Crucifijo sin que las lágrimas le bañasen las mejillas: por eso, en los rostros y las actitudes de sus figuras se reconoce su bondad y su sincero y grande espíritu religioso cristiano. Murió a la edad de sesenta y ocho años, en 1455, y dejó como

discípulos a Benozzo florentino[56], que siempre imitó su manera, y Zanobi Strozzi.

Discípulos de Fray Giovanni fueron también Gentile da Fabriano y Domenico di Michelino, que pintó en Sant' Apollinare de Florencia la tabla del altar de San Cenobio y muchas otras obras. Fray Giovanni fue sepultado por sus hermanos religiosos en la Minerva de Roma, del lado de la entrada lateral, junto a la sacristía, en un sepulcro de mármol redondo sobre el cual está su retrato del natural. En el mármol se lee el siguiente epitafio grabado:

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,

Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam:

Altera nam terris opera extant, altera coelo.

Urbs me Joannem flos tulit Etruriæ[57].

En Santa Maria del Fiore existen, de la mano de Fray Giovanni, dos grandes libros divinamente miniados, que se conservan con mucha veneración y ricamente adornados y sólo se muestran en los días solemnísimos.

---

[56] Benozzo Gozzoli.

[57] No se me alabe por haber sido cual otro Apeles, sino porque a los tuyos, ¡oh Cristo!, todas mis ganancias refería. Pues algunas de mis obras se conservan en la tierra, y otras en el cielo. La ciudad, flor de la Etruria, me arrebató, a mí que me llamo Juan.

Fray Filippo Lippi, pintor de Florencia



Fray Filippo di Tommaso Lippi, carmelita, nacido en Florencia, en una calleja llamada Ardiglione, al pie del Canto alla Cuculia, detrás del convento de los Hermanos Carmelitas, quedó a la edad de dos años, por la muerte de Tommaso su padre, pobre, huérfano y sin protección, pues su madre había fallecido poco después de darlo a luz. Quedó a cargo de Mona Lapaccia, su tía, hermana de Tommaso, su padre, la cual, después de criarlo con la mayor dificultad hasta la edad de ocho años, cuando ya no pudo mantenerlo, lo hizo entrar en dicho convento del Carmen. Allí se mostró tan diestro e ingenioso en todas las actividades manuales como torpe e incapaz de aprender las letras, a las que nunca quiso dedicar su aplicación o su cariño. Este niño, a quien llamaban por su nombre seglar de Filippo, estaba en el noviciado, bajo la férula del maestro de gramática, mientras se veía de qué era capaz. En vez de estudiar, no hacía otra cosa que llenar de monigotes sus libros y los de los demás, de modo que el prior resolvió darle todas las facilidades posibles para que aprendiera a pintar. A la sazón acababa de ser repintada por Masaccio la capilla del

Carmine y, como era bellísima, le gustaba mucho a Fray Filippo, que todos los días la visitaba por su placer y se ejercitaba en compañía de muchos jóvenes que siempre estaban allí dibujando. Pero él superaba en mucho a los otros en destreza y saber, de modo que se consideraba seguro que, a la larga, realizaría una obra maravillosa. Pero en sus años mozos lo mismo que en su edad madura hizo tantos trabajos encomiables, que realmente constituyó un milagro. En efecto, poco después pintó en tierra verde, en el claustro vecino de la Consagración de Masaccio, a un Papa que confirma la regla de los Carmelitas. Y en muchos otros lugares de la iglesia pintó al fresco en las paredes, inclusive un San Juan Bautista y varios episodios de su vida. Todos los días progresaba y así llegó a tomarle la mano al estilo de Masaccio hasta el punto de que sus obras eran tan semejantes a las del maestro, que muchos decían que el espíritu de Masaccio había entrado en el cuerpo de Fray Filippo. En un pilar de la iglesia pintó una figura de San Marcial, junto al órgano, que le mereció infinito renombre, pudiendo compararse con las cosas que había realizado Masaccio. Entonces, oyéndose tan alabado por todo el mundo, colgó los hábitos animosamente a la edad de diecisiete años. Y encontrándose un día en la Marca de Ancona, realizando con un grupo de amigos suyos una excursión por mar en un barquito, todos fueron apresados por las fustas de los moros que cruzaban por aquellos parajes. Encadenados, fueron llevados a

Berbería, donde Filippo permaneció en condición de esclavo durante dieciocho meses, sufriendo muchas penurias. Pero en cierta oportunidad, habiendo observado mucho a su amo, se le ocurrió el feliz capricho de retratarlo. Tomó un carbón en el fuego y con éste dibujó al moro de cuerpo entero, con su ropa morisca, en una pared blanca. Los otros esclavos le contaron esto al amo, porque a todos les parecía milagroso, ya que en aquellas regiones no se conocía ni el dibujo ni la pintura. Y ello motivó que lo libraran de las cadenas que había llevado durante tanto tiempo. Verdaderamente, fue un grandísimo homenaje a su talento lo que le tributó un hombre que, teniendo el derecho legal de condenar y castigar, hizo todo lo contrario y, en vez de suplicio y de muerte, fue inducido a agasajar y dar libertad. Luego de ejecutar Filippo algunas obras en color para su amo, fue conducido sano y salvo a Nápoles, donde pintó para el rey Alfonso, que entonces era duque de Calabria, una tabla al temple que fue colocada en la capilla del castillo, donde hoy está el cuerpo de guardia. Luego, Filippo tuvo deseo de volver a Florencia, donde permaneció unos meses, ejecutando para el altar mayor de las monjas de Sant'Ambrogio un hermoso cuadro que le agradó mucho a Cosme de Médicis, el cual, por ese motivo, se hizo muy amigo suyo. Hizo otra tabla para el Capítulo de Santa Croce y otra más, con la Natividad de Cristo, fue puesta en la capilla de la casa de los Médicis. Para la esposa de Cosme pintó también una

Natividad de Cristo y San Juan Bautista, destinada a ser colocada en el monasterio de Camaldoli en una celda de los ermitaños que dicha dama había hecho construir para sus devociones y dedicado a San Juan Bautista. También hizo algunas composiciones que Cosme envió como obsequio al Papa Eugenio IV, veneciano. A consecuencia de ello, Fray Filippo conquistó el favor del Sumo Pontífice.

Dicen que era tan apasionado, que cuando veía una mujer que le gustaba le habría dado todo lo que tenía para poder poseerla, y que cuando no lograba esto, entibiaba la llama de su amor pintando su retrato. Y este apetito lo extraviaba a tal punto, que cuando estaba de tal humor poco o nada se ocupaba de su trabajo. Así, en una ocasión en que Cosme de Médicis le estaba haciendo pintar un cuadro en su casa, lo encerró para que no saliera a perder tiempo. Pero Fray Filippo, después de quedarse allí dos días, se vio presa de un furor amoroso tan bestial, que con unas tijeras cortó las sábanas de la cama y empleó las tiras para deslizarse fuera por la ventana, entregándose luego durante muchos días a sus placeres. Cosme, al no encontrarlo, lo hizo buscar y finalmente logró que volviera al trabajo, pero desde entonces le dio libertad de ir a donde quisiera, estando arrepentido de haberlo encerrado, puesto que era tan loco y podía haber corrido tan grave peligro. Por esta razón, en adelante trató de atar a Filippo con los lazos del afecto, y así fue servido por éste con mayor voluntad. Decía que las

excelencias de los raros ingenios son formas celestiales y que éstos no pueden ser tratados como borricos atados al carro. Para la iglesia de Santa Maria Primerana, en la plaza de Fiesole, hizo una tabla de la Anunciación de Nuestra Señora en que se admira la gran prolijidad y en que la figura del Ángel es tan bella, que parece realmente celestial. Hizo para las monjas de las Murate dos tablas que son, una de la Anunciación, colocada en el altar mayor, y la otra con episodios de la vida de San Benito y de San Bernardo, puesta en un altar de la misma iglesia. Y para el Palacio de la Señoría pintó sobre tabla una Anunciación que fue puesta encima de una puerta. También hizo en ese palacio un San Bernardo, sobre otra puerta, y en la sacristía de Santo Spirito, en Florencia, una tabla con una Virgen rodeada por Ángeles y Santos, obra excepcional que nuestros maestros han tenido siempre en grandísima veneración.

En San Lorenzo, en la capilla de los fabriqueros, pintó en tabla otra Anunciación, y en la de la Stufa, una que no está concluida. En una capilla de Sant'Apostolo, de dicha ciudad, pintó sobre tabla algunas figuras en torno de una Nuestra Señora y, en Arezzo, para Messer Carlo Marsuppini, la tabla de la capilla de San Bernardo en el convento de Monte Oliveto, con la Coronación de la Virgen y muchos Santos en derredor. Esta obra se ha mantenido tan fresca, que parece haber sido pintada hoy por Fray Filippo. Dicho Messer Carlos le aconsejó

que tuviese cuidado con las manos que pintaba, porque se hacían muchas críticas de ellas; por eso, desde entonces, en todas sus pinturas Fray Filippo cubría las manos, sea con paños, sea con otros recursos, para eludir esas censuras. En aquel cuadro retrató del natural a dicho Messer Carlo. En Florencia, para las monjas de Annalena, hizo una tabla del Pesebre, y en Padua se ven algunas pinturas suyas. Envió a Roma, al cardenal Barbo, dos composiciones de figuras pequeñas muy excelentemente trabajadas y terminadas con prolijidad. Y, por cierto, trabajaba con maravillosa gracia y armonizaba acabadamente sus obras, por las cuales siempre fue apreciado por los artistas y es celebrado con suma alabanza por los maestros modernos. Y mientras la voracidad del tiempo respete la excelencia de sus esfuerzos, todos los siglos lo venerarán.

En Prato también, cerca de Florencia, donde tenía algunos parientes, vivió muchos meses en compañía de Fray Diamante, del Carmine, que había sido su compañero de noviciado; ejecutó bastantes obras en toda esa región. Mientras trabajaba en la tabla del altar mayor que le habían encargado las monjas de Santa Margherita, vio un día a una hija de Francesco Buti, ciudadano florentino, que allí estaba, sea como pupila, sea como monja. Fray Filippo, impresionado por Lucrezia -que tal era el nombre de la joven, la cual tenía bellísima gracia y expresión-, tanto insistió ante las monjas que obtuvo permiso de pintar su retrato para

ponerla como Nuestra Señora en la obra encargada. Y como con esta oportunidad se enamoró más aún de la niña, puso tantos medios en práctica que alejó a Lucrezia de las monjas y se la llevó el día mismo en que ella iba a presenciar la exhibición del Cinturón de Nuestra Señora, venerada reliquia de esa ciudad. Este hecho constituyó una gran vergüenza para las monjas, y Francesco, el padre de Lucrezia, perdió para siempre la alegría; aunque hizo todo lo posible por recobrar a su hija, ésta, sea por miedo o por otra razón, nunca quiso volver y se quedó con Filippo, el cual tuvo de ella un hijo varón, que también fue llamado Filippo[58] y más tarde, como su padre, llegó a ser muy excelente y famoso pintor. En San Domenico, en Prato, hay dos cuadros, y en la iglesia de San Francisco, en la pared del medio, una Nuestra Señora. Y en Ceppo di Francesco di Marco, sobre un pozo en un patio, hay de su mano una tablita con el retrato de dicho Francesco di Marco, autor y fundador de esa casa pía. Y en la Pieve, de Prato, pintó en una tablita, sobre la puerta del costado, hacia la escalera, la muerte de San Bernardo, con muchos lisiados a quienes la salud es devuelta porque tocan su ataúd, y religiosos que lloran a su maestro muerto: es admirable la bella expresión de esas cabezas, en el dolor del llanto, representadas con arte y semejanza natural. Hay también algunas capuchas de los frailes, que ostentan bellísimos

[58] Se le llama Filippino Lippi para distinguirlo de su padre.

pliegues y merecen infinitas alabanzas por el buen dibujo, el colorido, la composición y la gracia y proporción que en dicha obra se advierte, conducida por la delicadísima mano de Fray Filippo. Los fabriqueros de la Pieve, para tener un recuerdo de él, le confiaron la capilla del altar mayor de dicho lugar: mostró toda su capacidad en esa obra en que, además de la bondad y el arte del conjunto, hay paños y cabezas admirables. En este trabajo hizo figuras más grandes que el tamaño natural, dando así a los demás artistas modernos el modelo de las figuras de gran escala que se estilan hoy. Hay algunos personajes con trajes que en aquel tiempo se usaban poco, y así empezó a inclinar los ánimos de la gente a salir de aquella sencillez que más puede calificarse de vieja que de antigua. En esa obra están las escenas de la vida de San Esteban, patrono de la Pieve, repartidas en la pared del lado derecho: son la Disputa, la Lapidación y la Muerte de dicho protomártir. En la escena en que discute con los judíos, expresa tanto celo y tanto fervor, que es difícil imaginarlo y mucho más expresarlo. Y en los rostros y las actitudes varias de esos judíos se manifiestan el odio, la humillación y la cólera de verse vencidos por él. Con más claridad aún hizo aparecer el pintor la bestialidad y la rabia de aquellos que lapidan al santo y que, luego de haber asido unos, piedras grandes y otros, pequeñas, haciendo rechinar los dientes horriblemente, las arrojan con gestos crueles y rabiosos. Y, sin embargo, bajo tan terrible asalto, San

Esteban, tranquilísimo y con el rostro alzado hacia el cielo, muestra que con grandísima caridad y fervor suplica al Padre Eterno por aquellos mismos que le dan muerte. Esas ideas son, ciertamente, bellísimas y la obra enseña todo el valor de la invención y de la ciencia de expresar los sentimientos en pintura: aplicó tan bien el artista esos principios, que representó a aquellos que entierran a San Esteban en actitudes tan dolientes, e hizo algunos rostros tan afligidos y alterados por el llanto, que casi no es posible contemplarlos sin conmoverse. Del otro lado pintó la Natividad, la Prédica, el Bautismo, el Festín de Herodes y la Decapitación de San Juan Bautista. En el rostro del santo predicador se refleja el espíritu divino y en la multitud que lo escucha hay diversos movimientos, alegría y sentimiento, tanto en las mujeres como en los hombres, abstraídos y suspensos todos ellos ante las enseñanzas de San Juan. En el Bautismo se reconoce la belleza y la bondad; y, en el Festín de Herodes, la majestad de la recepción, la destreza de Herodías, el estupor de los convidados y su extrema tristeza al ser presentada la cabeza cortada en la jofaina. En torno de la mesa del festín hay infinidad de figuras, en actitudes muy bellas, y muy bien realizadas en cuanto a los paños y las expresiones faciales. Fray Filippo se puso a sí mismo entre ellas, retratándose con la ayuda de un espejo, vestido de negro, en hábito de religioso. A su discípulo Fray Diamante lo retrató en la composición en que se llora a San Esteban. En verdad, esta obra fue la

más excelente de todas sus producciones, sea por las consideraciones que hice anteriormente, sea porque hizo las figuras algo más grandes que el tamaño natural, lo cual alentó a los artistas que vinieron después para adoptar un estilo más grandioso. Fue tan estimado por sus buenas cualidades, que muchas cosas censurables de su vida fueron disimuladas por el alto grado de su talento. Hizo en aquella época el retrato de Messer Carlo, hijo natural de Cosme de Médicis, que a la sazón era preboste de aquella iglesia, muy favorecida por él y su familia.

Cuando concluyó esta obra en el año 1463, pintó al temple una tabla para la iglesia Sant'Iacopo de Pistoya, con una Anunciación muy hermosa, encargada por Messer Iacopo Bellucci, el cual está retratado allí del natural y en forma muy viviente. En la casa de Pulidoro Bracciolini hay una Natividad de la Virgen, de su mano, y en la Magistratura de los Ocho, en Florencia, se encuentra en una luneta pintada al temple una Nuestra Señora con el Niño en los brazos. En la casa de Lodovico Capponi está otro cuadro: una Virgen bellísima, y Bernardo Vecchietti, caballero florentino tan virtuoso y tan hombre de bien que más no podría decir, tiene, de la mano del mismo artista, en un cuadrito pequeño, un bellísimo San Agustín que estudia. Pero mucho mejor es un San Jerónimo en penitencia, del mismo tamaño, que se encuentra en los depósitos del duque Cosme. Y si Fray Filippo fue excepcional en todas sus pinturas, en las de pequeño tamaño se

superó, porque las hizo tan graciosas y hermosas que no es posible hacerlo mejor. Como puede advertirse en las peanas de todas las tablas que pintó. En suma, fue un artista tal, que en su época no lo superó nadie, y pocos lo han hecho en la nuestra. Y Miguel Ángel no sólo lo ha celebrado siempre, sino que lo ha imitado en muchas cosas. Hizo aún para la iglesia vieja de Santo Domingo, en Perugia, una tabla que luego ha sido colocada en el altar mayor y que representa a Nuestra Señora con San Pedro, San Pablo, San Luis y San Antonio Abad. Messer Alessandro degli Alessandri, caballero y amigo suyo, le hizo hacer para su iglesia de Vincigliata, en el cerro de Fiesole, una tabla de San Lorenzo y otros Santos, en que Fray Filippo lo representó a él con dos hijos suyos. Fue Fray Filippo muy amigo de las personas joviales y siempre vivió alegremente.

Hizo aprender el arte de la pintura a Fray Diamante, que ejecutó muchas pinturas en el Carmine, de Prato, y conquistó grandes honores imitando la manera del maestro, en que alcanzó la óptima perfección. En su juventud, con Fray Filippo estudiaron Sandro Botticelli, Pisello, Jacopo del Sellaio, florentino -que hizo dos tablas para San Friano y una para el Carmine, ejecutada al temple-, y numerosos otros maestros a quienes siempre enseñó con cariño el arte. Vivió de su trabajo, muy honorablemente, y gastó mucho dinero en las cosas del amor, cuyos placeres gozó continuamente mientras vivió y hasta su muerte. Por

intermedio de Cosme de Médicis, la Comuna de Spoleto le encargó la capilla de la iglesia principal de Nuestra Señora, que llevó a muy buen término en colaboración con Fray Diamante, pero no pudo concluir porque sobrevino su muerte. Dicen algunos que por su gran inclinación a esos beatos amores suyos, algunos parientes de la dama que amaba lo hicieron envenenar. Terminó Fray Filippo el curso de su vida a la edad de cincuenta y siete años, en 1438, y a Fray Diamante le dejó por testamento la tutela de su hijo Filippo, el cual, niño de diez años, se puso a estudiar el arte con Fray Diamante y fue a Florencia con éste, que se llevó trescientos ducados que por la obra realizada había quedado debiendo la Comuna. Con ese dinero compró algunas cosas para él y poca parte le dio al niño. El joven Filippo pasó a trabajar en el taller de Sandro Botticelli, que era considerado entonces como excelente maestro. En cuanto a Fray Filippo, fue sepultado en una tumba de mármol rojo y blanco que hicieron construir los vecinos de Spoleto en la iglesia que él había decorado. Su muerte causó gran dolor a sus amigos, especialmente a Cosme de Médicis y al Papa Eugenio, que le había ofrecido dispensas para que pudiera tomar como esposa legítima a Lucrezia di Francesco Buti, cosa que el pintor no aceptó, para poder disponer de sí y de sus apetitos como mejor lo entendía. En vida de Sixto VI, Lorenzo de Médicis, nombrado embajador de los florentinos, fue a Spoleto para pedir a esa ciudad los restos de Fray Filippo, que

deseaba depositar en Santa Maria del Fiore, en Florencia; pero la comuna le contestó que estaba escasa de hombres excelentes que la adornasen, y que, para honrarse, le pedía por favor que le dejase a ése, ya que en Florencia había una infinidad de personajes famosos, al punto de que era casi superfluo, y bien podía privarse de Fray Filippo. Así pues, Lorenzo no lo consiguió. En cambio, deseoso de honrarlo lo mejor que podía, envió a Filippino, el hijo, a Roma, para que le pintara una capilla al cardenal de Nápoles. Y Filippino, al pasar por Spoleto, hizo hacer para su padre, por encargo de Lorenzo, una sepultura de mármol debajo del órgano y sobre la sacristía. Gastó en ello cien ducados de oro, que fueron pagados por Nofri Tornaboni, director del banco de los Médicis. Y por Messer Agnolo Poliziano hizo redactar el siguiente epigrama, grabado en letras antiguas en dicha sepultura:

Conditus hic ego sum picturæ fama Philippus,

Nulli ignota meæ est gratia mira manus.

Artifices potui digitis animare colores,

Sperataque animos fallere voce diu.

Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,

Meque suis fassa est artibus esse parem.

Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me

Condidit, ante humili pulvere tectus eram[59].

Fray Filippo dibujó muy bien, como puede verse en nuestro Libro de dibujos de los más famosos pintores, y particularmente en algunas hojas en que está diseñada la tabla de Santo Spirito, y en otras, en que está la capilla de Prato.

---

[59] Aquí reposo yo, Filippo, conmemorado por la fama de la pintura, a quien ningún don, por admirable que sea, es desconocido. Logré que los artistas del pincel diesen vida a los colores y durante mucho tiempo dar ánimo con voces de esperanza. La misma natura se asombró de mis obras y tuvo que confesar que le era semejante como artista. Lorenzo de Médicis aquí me levantó este túmulo a mí, a quien antes el humilde polvo me cubrió.

Antonello da Messina, pintor



Cuando yo considero para mis adentros las diversas calidades de beneficios y de ventajas que han dado al arte de la pintura muchos maestros de los que siguieron la segunda manera,[60] sólo puedo calificarlos, en razón de sus obras, de verdaderamente industriosos y excelentes, pues ellos buscaron con el mayor empeño llevar a la pintura a un nivel superior, sin pensar en molestias, en gastos o en su propio interés. Así siguieron pintando en tablas y tela, sin otros colores que los de temple, según el método introducido por Cimabue en 1250, cuando él estaba con los griegos, y que luego adoptaron Giotto y otros de quienes he hablado anteriormente, todos los cuales emplearon los mismos recursos. Sin embargo, los artistas sabían que cuando se trabajaba al temple, las obras carecían de cierta morbidez que, si la hubiesen logrado, habría dado mayor gracia a la composición, y seducción al colorido, facilitando a la

[60] Vasari se refiere al segundo de los tres estilos en que divide el arte de la pintura en su obra, atribuyéndolos cada cual a una determinada época. El segundo estilo, según explica en el prólogo de la Segunda Parte, es aquel en que la pintura realiza los progresos que la libran de «antiguallas, torpezas y desproporciones» del primer período.

vez la fusión de los colores, pues siempre habían acostumbrado ejecutar sus obras a punta de pincel solamente. Pero aunque muchos intentaron descubrir algún método semejante, nunca descubrieron una buena técnica, por mucho que usaran barniz líquido y otras clases de colores mezclados con el temple. Entre quienes realizaron en vano tales experimentos estaban Alessio Baldovinetti, Pesello y muchos otros, ninguno de los cuales logró producir obras tan bellas y excelentes como las deseaban.

Y aun si hubieran encontrado lo que buscaban, les faltaba el medio de hacer que las figuras pintadas en tabla tuvieran la misma permanencia que las pintadas al fresco, y también el medio de lograr que fuese posible lavarlas sin sacarles el color y que resistiesen cualquier accidente en el curso de la ejecución. A menudo se habían congregado los artistas para hablar de esas cosas, pero deliberaron sin fruto alguno. El mismo deseo lo tenían muchos altos ingenios que se dedicaban a la pintura fuera de Italia, vale decir todos los pintores de Francia, España, Alemania y otras comarcas. Ocurrió que, estando las cosas en tal situación, trabajaba en Flandes el pintor Juan de Brujas,[61] muy estimado en ese país por el buen oficio que había adquirido. Éste se puso a probar diversas clases de colores y, como le deleitaba dedicarse a la alquimia, preparó muchos aceites para hacer barnices

[61] Juan van Eyck.

y otras cosas, de acuerdo con la inclinación de todos los individuos investigadores como él. En cierta ocasión, realizó enorme esfuerzo para pintar una tabla y cuando la terminó con la mayor prolijidad, la barnizó y la puso a secar al sol como es costumbre. Pero, sea porque el calor era muy fuerte, sea porque la tabla estaba mal ensamblada o la madera era poco estacionada, el cuadro se partió de mala manera en las junturas. Viendo Juan el daño que le había causado el calor solar, resolvió encontrar el medio de que nunca más le echara a perder el sol una obra. Disgustado no sólo con el barniz que había empleado sino también con el temple, empezó a pensar en la elaboración de alguna clase de barniz que secara a la sombra, sin poner los cuadros al sol. Y luego de realizar muchos experimentos con substancias puras o mezcladas entre sí, encontró finalmente que el aceite de linaza y el de nuez, entre tantos que había probado, eran los más secantes. Éstos, pues, hervidos con otras de sus mezclas, produjeron el barniz que él y todos los pintores del mundo habían deseado largamente. Después de hacer experimentos con muchas otras cosas, vio que si mezclaba los colores con esta clase de aceite les daba una gran solidez y que, secos, no sólo no temían el agua sino que se volvían muy intensos y brillantes de por sí, sin necesidad de barnizarlos. Y lo que le pareció más maravilloso, es que esos colores se mezclaban infinitamente mejor que el temple. Alegróse muchísimo Juan por tales

descubrimientos como era natural, y dio comienzo a muchos trabajos, que colocó en todas partes para increíble placer del pueblo y gran provecho suyo, haciendo cada vez cosas más grandes y mejores. Se difundió poco después el invento de Juan, no sólo en Flandes sino en Italia y muchas otras partes del mundo, y suscitó en los artistas gran deseo de saber en qué forma el flamenco daba tal perfección a sus obras. Esos artistas, viendo sus obras y no sabiendo cómo las ejecutaba, se veían obligados a celebrarlo y tributarle alabanzas inmortales, pero al mismo tiempo sentían noble envidia, sobre todo porque, durante mucho tiempo, Juan no quiso que nadie lo viera trabajar ni enseñar a ninguno su secreto. Pero al envejecer, finalmente lo confió a Ruggieri da Bruggia,[62] su discípulo; y Ruggieri transmitió el secreto a Ausse[63], su alumno, y éste hizo igual confidencia a otros, de quienes se ha hablado en la parte relativa a la pintura al óleo. Mas aunque los mercaderes compraban sus obras y las enviaban a príncipes y grandes personajes de todas partes del mundo, con gran beneficio, el método no se conocía fuera de Flandes. Y aunque tales pinturas tenían ese olor fuerte que les daban los colores y los aceites mezclados con ellos, y particularmente cuando estaban frescas, cosa que

---

[62] Tal vez Rogelio de la Pasture o Rogelio van der Weyden.

[63] Probablemente debe leerse «Ansse», refiriéndose Vasari a Hans Memling.

parecía hacer posible desentrañar el misterio, éste nunca fue descubierto durante largos años. Pero cuando unos florentinos que realizaban negocios entre Flandes y Nápoles le enviaron al rey Alfonso I de Nápoles una tabla con muchas figuras, pintada al óleo por Juan -tabla que por la belleza de las figuras y la novedad del colorido fue muy apreciada por el rey- concurrieron cuantos pintores había en el Reino para verla, y por todos fue altamente alabada.

Ahora bien, érase un tal Antonello da Messina, persona de bueno y despierto talento, muy diestro en su oficio y que había aprendido el dibujo durante largos años en Roma. Primero se había radicado en Palermo, donde trabajó muchos años, y luego se trasladó a Mesina, su ciudad natal donde, con sus obras, confirmó la buena opinión que tenían sus conciudadanos acerca de su talento de excelente pintor. Este artista, habiéndose ido de Sicilia a Nápoles por sus asuntos, oyó que a dicho rey Alfonso le había llegado de Flandes la mencionada tabla de la mano de Juan de Brujas, pintada al óleo de tal modo que se podía lavar, resistía cualquier golpe y poseía todas las perfecciones. Así es que cuando consiguió verla tuvieron tanta influencia en él la vivacidad de los colores y la belleza y armonía de aquella pintura que, olvidando cualquier otro asunto o pensamiento, se fue a Flandes. Y llegado a Brujas se hizo muy amigo de Juan, obsequiándole muchos dibujos a la manera italiana y otras cosas. A tal punto que el pintor flamenco, por consideración hacia

Antonello y por ser ya anciano, consintió en que éste viera cómo procedía para pintar al óleo. Antonello no salió de aquella ciudad antes de haber aprendido muy bien el método que tanto deseaba conocer. Habiendo muerto Juan poco después, Antonello volvió de Flandes para ver de nuevo su patria y dar a Italia participación en tan útil, bello y cómodo secreto. Estuvo pocos meses en Mesina y luego se trasladó a Venecia donde, por ser individuo muy inclinado a los placeres y mujeriego, resolvió radicarse para siempre y terminar sus días allí donde había encontrado el medio de satisfacer sus gustos. Puso, pues, mano a la obra e hizo muchos cuadros al óleo, de acuerdo con lo que aprendiera en Flandes. Esas pinturas se encuentran diseminadas en las casas de los gentileshombres venecianos y, por la novedad de su factura, fueron muy estimadas. Hizo muchas otras obras que fueron enviadas a diversos lugares. Finalmente, habiendo adquirido de esa manera fama y gran nombre, recibió encargo de pintar una tabla para San Cassano, parroquia de aquella ciudad, y la ejecutó sin escatimar el tiempo y aplicando todo su saber. Terminado el cuadro, fue muy alabado y tenido en grandísimo aprecio por la novedad del colorido y la belleza de las figuras. Comprendido el valor del nuevo secreto que había importado de Flandes a Venecia, Antonello siempre fue querido y agasajado por aquellos magníficos gentileshombres, mientras duró su vida.

Entre los pintores que a la sazón tenían crédito en Venecia, era considerado muy excelente el maestro Domenico[64]. Cuando Antonello llegó a Venecia, aquél le tributó todas las atenciones y cortesías más grandes que se pueden hacer a un queridísimo y dulce amigo, por lo cual el pintor siciliano, no queriendo ser superado en amabilidad por el maestro Domenico, al cabo de no muchos meses le enseñó el método y secreto de la pintura al óleo. Nada hubiera podido éste apreciar más que tal cortesía y extraordinaria manifestación de cariño, y con razón, porque gracias a ella, como lo había previsto, siempre fue objeto de muchos honores en su patria. Y ciertamente se engañan de modo grosero aquellos que creen, siendo avarísimos hasta de aquello que nada les cuesta, que deben ser servidos por todo el mundo «por su bonita cara», como suele decirse. Las cortesías del maestro Domenico Veneziano le quitaron de las manos a Antonello aquello que con tantas fatigas y sudores se había procurado y que quizá no hubiera concedido a ningún otro por una gruesa suma de dinero. Mas ya se dirá a su tiempo lo que realizó el maestro Domenico en Florencia y a quién hizo la liberalidad de aquello que de otros había recibido cortésmente. En cuanto a Antonello, hizo muchos cuadros y retratos para numerosos gentileshombres venecianos y Messer Bernardo Vecchietti, florentino, posee un cuadro de su mano que

[64] Domenico Veneziano.

representa a San Francisco y Santo Domingo y es muy hermoso. Luego, la Señoría le encomendó pintar algunas composiciones en su palacio, en vez de conceder el encargo a Francesco di Monsignore, veronés, a pesar de que lo favorecía mucho el duque de Mantua, pero Antonello cayó enfermo de pleuresía y murió a la edad de cuarenta y nueve años sin haber empezado la obra. Los artistas le hicieron solemnes exequias, agradecidos por el regalo que le había hecho al arte al ofrecerle el nuevo método de colorear, como lo atestigua este epitafio:

D. O. M.

Antonius pictor, præcipuum Messanæ suæ el Siciliæ totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicæ picturæ contulit,

summo semper artificum studio celebratus[65].

La muerte de Antonello causó gran dolor a sus muchos amigos y particularmente a Andrea Riccio, escultor, quien, en el patio del palacio de la Señoría de Venecia, hizo en mármol las dos estatuas de Adán y Eva desnudos, que son consideradas bellas. Tal fue el fin

---

[65] D.O.M. Este techo cobija al pintor Antonio, ornato excelso de su ciudad, Mesina, y de toda Sicilia. No sólo por su pintura, en cuyo arte fue maestro y una autoridad, sino porque con sus óleos logró ser el primero que alcanzó gloria perpetua para la pintura italiana, siempre se le celebra como artista por su excelso trabajo.

de Antonello, a quien, por cierto, nuestros artistas deben no menor gratitud por haber traído a Italia el método de la pintura al óleo, que a Juan de Brujas por haberlo descubierto en Flandes, habiendo uno y otro beneficiado y enriquecido este arte. Porque mediante este invento los artistas se han vuelto después tan excelentes que han podido hacer figuras que parecen seres vivientes. Y ello debe alabarse tanto más cuanto que no se encuentra escritor alguno que atribuya ese modo de colorear a los antiguos. Si se pudiera saber con certeza que ellos no lo conocían, nuestra época habría superado la excelencia del arte clásico en esta perfección. Pero tal como no se dice cosa alguna que ya no se haya dicho antes, quizá no se hace cosa alguna que ya no se haya hecho, de modo que callaré al respecto. Y alabando sumamente a aquellos que siempre añaden algo al arte, además del diseño, pasaré a referirme a los demás artistas.

Andrea del Castagno de Mugello y Domenico Veneziano, pintores



Andrea del Castagno de Mugello

¡Cúan censurable es en una persona excelente el vicio de la envidia, en que nadie debiera incurrir, y cuán infame y horrible cosa es buscar, bajo las apariencias de una amistad simulada, privar a los demás no sólo de la fama y la gloria, sino de la vida misma, no creo yo ciertamente que sea posible expresarlo con palabras, pues la infamia del hecho vence a toda virtud y fuerza de la lengua, aunque ésta sea elocuente! Por lo cual, sin extenderme más en este discurso, diré solamente que en tales actos anida un espíritu, no diré inhumano y feroz, sino del todo cruel y diabólico, tan alejado de toda virtud que quienes los cometen no son ya hombres, ni siquiera animales, ni dignos de vivir. Mientras la emulación y la competencia que, obrando virtuosamente, busca vencer e imponerse a los mejores, para conquistar gloria y honor, es cosa loable y digna de ser estimada como



Domenico Veneziano

necesaria y útil para el mundo, por el contrario merece censura y vituperio la malvadísima envidia que, no soportando que los demás gocen de honores y alabanzas, se dispone a privar de la vida a quienes no puede despojar de la gloria, como lo hizo el desgraciado Andrea del Castagno, la pintura y el dibujo del cual fueron, por cierto, excelentes, aunque mucho más grande era el rencor y la envidia que él abrigaba contra los demás pintores. De modo que con las tinieblas del pecado soterró y ocultó el esplendor de su talento. Este artista, por haber nacido en un pueblito llamado Il Castagno, en el Mugello, en la comarca de Florencia, adoptó ese apellido cuando fue a vivir en la ciudad, cosa que acaeció del siguiente modo: habiendo quedado huérfano de padre en su temprana niñez, Andrea fue recogido por un tío suyo, que durante muchos años lo tuvo guardando su ganado, pues lo encontró activo y despierto y tan enérgico que sabía hacer respetar no sólo sus animales sino los pasturajes y todas las demás cosas relativas a su interés. Dedicado, pues, a tales actividades, ocurrió que un día, para evitar la lluvia, se refugió en una casa en que uno de esos pintores de campaña, que hacen trabajos baratos, estaba pintando un tabernáculo para un campesino. Andrea, que nunca había visto cosa semejante, se maravilló instantáneamente y se puso a mirar con gran atención y observar cómo se hacía ese trabajo. Y de pronto le vino un deseo tan grande y una voluntad tan violenta de dedicarse a ese arte, que sin

pérdida de tiempo empezó, en las paredes y las piedras, con carbones o a punta de cuchillo, a grabar y dibujar animales y figuras, con tanto acierto que causaba no poco asombro a quien lo veía. Empezó, pues, a difundirse entre los campesinos la fama de esta nueva actividad de Andrea y ello (por quererlo así su buena suerte) llegó a oídos de un gentilhombre florentino llamado Bernardetto de Médicis, que en esa región tenía sus propiedades y que quiso conocer al muchacho. Y cuando lo vio y lo oyó razonar con mucha viveza, le preguntó si le gustaría ser pintor. Andrea le contestó que no podría ocurrirle cosa más grata ni que le agradara más. Y, para que estudiara el arte, Bernardetto lo llevó a Florencia y lo puso a trabajar en el taller de uno de los maestros más reputados de la época. De esta manera aprendió Andrea el arte de la pintura y, dedicándose enteramente al estudio, mostró la mayor inteligencia en las dificultades del arte y, en particular, del dibujo. No tuvo el mismo acierto en el colorido de sus obras, que era algo crudo y duro, y disminuyó en gran parte la bondad y la gracia de sus pinturas, ya que en su color no se encuentra determinada hermosura. Era muy hábil para dar movimiento a las figuras, y sus cabezas de hombres y mujeres son impresionantes, de rostros enérgicos y buen dibujo. En su juventud primera, pintó al fresco en el claustro de San Miniato al Monte, donde se baja de la iglesia para ir al convento, la escena en que San Miniato y San Cresci se separan de sus padres. En San

Benedetto, bellísimo monasterio allende la Puerta de Pinti, hay muchas pinturas de la mano de Andrea en un claustro y en la iglesia, pero no es necesario describirlas porque fueron destruidas durante el asedio de Florencia. Dentro de la ciudad, en el monasterio de los Angeli, en el primer claustro frente a la puerta principal, pintó la Crucifixión, que aún se encuentra allí, con la Virgen, San Juan, San Benito y San Romualdo. En la extremidad del claustro, sobre el jardín, hizo otra Crucifixión similar, modificando solamente las cabezas y algunas cosas más. En Santa Trinità, al lado de la capilla del Maestro Luca[66] pintó un San Andrés. En Legnaia pintó para Pandolfo Pandolfini a cierto número de hombres ilustres en una sala, e hizo un estandarte para la Compañía del Evangelista, destinado a ser llevado en las procesiones y muy hermoso. Para los Servitas de esa ciudad hizo al fresco tres nichos chatos en otras tantas capillas: una es la de San Julián, donde hay episodios de la vida de este Santo, con numerosas figuras y un perro en escorzo, que ha sido muy admirado. Encima de ésta, en la capilla dedicada a San Jerónimo, pintó a este Santo, enjuto y sin barba, con

---

[66] La capilla en que se encuentra el sepulcro de Federighi, por Luca della Robbia.

69. Cosme de Médicis estuvo preso en una pequeña habitación de la torre del Palacio Viejo de Florencia, a la cual se daba el nombre de Alberghetto (alberguillo). Falganaccio obtuvo del Gonfaloniero Bernardo Guadagni la libertad del prisionero, cuya vida salvó Federigo Malevolti al oponerse resueltamente a que lo envenenaran.

buen dibujo y mucha prolijidad. Arriba pintó una Trinidad, con un Crucifijo en escorzo, tan bien hecho que Andrea merece ser alabado por ello. Hizo los escorzos de un modo mucho mejor y más moderno que sus predecesores. Pero esta pintura ya no puede verse, porque la familia de Montaguti hizo poner encima una tabla. En la tercera capilla, que está al lado de la situada debajo del órgano, y que hizo hacer Messer Orlando de' Medici, pintó a Lázaro, Marta y Magdalena. Para las monjas de San Giuliano hizo al fresco un Crucifijo, una Nuestra Señora, un Santo Domingo, un San Julián y un San Juan, pinturas que se clasifican entre las mejores que ejecutó Andrea y han sido universalmente alabadas por todos los artistas. En Santa Croce, en la capilla de los Cavalcanti, pintó un San Juan Bautista y un San Francisco que son considerados como buenísimas figuras. Pero lo que llenó de estupor a los artistas fue que en el claustro nuevo de dicho convento, es decir precisamente frente a la puerta, pintó al fresco un bellísimo Cristo atado a la Columna. Lo puso en una galería con columnas en perspectiva, en que la bóveda esquifada va disminuyendo y cuyas paredes, de compartimientos ovalados, están pintadas con tanto arte y tanto cuidado, que demostró su dominio, tanto de la perspectiva como de la composición pictórica. En la misma obra son bellas y violentísimas las actitudes de los que flagelan a Cristo: ellos revelan el odio y la rabia en sus rostros, mientras Jesucristo muestra paciencia y humildad. En

su cuerpo, agarrotado a la columna, parece que Andrea intentó expresar el padecimiento de la carne, pero también mostró que la divinidad encerrada en ese cuerpo conserva cierto esplendor de nobleza que conmueve a Pilatos, el cual, sentado al lado de sus consejeros, parece buscar el modo de libertar a Cristo. Y, en suma, está hecha esta pintura de tal manera que si -por no habérsela cuidado bastante- no hubiera sido echada a perder por los niños y otras personas simples, que arañaron todas las cabezas, los brazos y casi todo el resto de las figuras de los judíos (como si con eso hubiesen vengado los sufrimientos que infligieron a Nuestro Señor), sería por cierto bellísima entre todas las obras de Andrea. Si la naturaleza hubiera dado a éste suavidad del colorido, tal como le dio invención y dibujo, habría sido verdaderamente un artista maravilloso. Pintó en Santa Maria del Fiore la efigie de Niccolò da Tolentino a caballo, y porque un chiquillo, al pasar, movió la escalera mientras estaba trabajando, montó tan violentamente en cólera -como individuo brutal que era- que bajó y lo corrió hasta la esquina de los Pazzi. En el cementerio de Santa Maria Nuova, debajo del Osario, hizo también un San Andrés, el cual gustó tanto, que le encargaron luego pintar en el refectorio, en que comen los criados y otros ministros, una Cena de Cristo con los Apóstoles, que le mereció el favor de la familia de los Portinari y del director del Hospital. Entonces le encargaron pintar una parte de la capilla mayor, habiendo sido atribuida otra a Alesso

Baldovinetti y una tercera al entonces muy célebre pintor Domenico de Venecia, que había sido llevado a Florencia porque conocía un nuevo método para pintar al óleo. Cada cual se dedicó a su trabajo, y Andrea sintió enorme envidia de Domenico, pues sabía que superaba a éste en dibujo, y le caía mal que, siendo forastero, los florentinos lo agasajaran y mantuvieran. Y tanta fuerza tuvieron en él la cólera y la rabia, que se puso a pensar en la forma de deshacerse de él de algún modo. Andrea no era menos sagaz simulador que excelente pintor, de rostro alegre, cuando quería, de lengua suelta, de espíritu orgulloso y decidido en los actos físicos como resuelto en pensamiento. Estaba animado por el mismo espíritu contra otros artistas, igual que contra Domenico, y tenía la costumbre de marcar disimuladamente con un golpe de uña los errores que encontraba en las obras de los demás. Y cuando, en su juventud, se criticó algún detalle en sus obras, con golpes e injurias hizo saber a quienes lo criticaban que siempre era capaz de vengarse y estaba dispuesto a hacerlo.

Pero diré algo acerca de Domenico, antes de ocuparnos de su obra en la capilla. Antes de ir a Florencia, había pintado en la sacristía de Santa Maria de Loreto, en compañía de Piero della Francesca, algunas cosas llenas de gracia que le habían dado fama, aparte de lo ya realizado en otros lugares (por ejemplo, en Perugia, una habitación en la casa de los Baglioni, que ahora está destruida). Llamado a

Florencia, hizo ante todo, al fresco, en un tabernáculo, una Virgen rodeada de Santos en la esquina de los Carnesecchi, allí donde forman ángulo las calles que conducen, una a la nueva, y la otra a la vieja plaza de Santa Maria Novella. Esa Virgen gustó y fue muy elogiada por los ciudadanos y los artistas de la época, lo cual motivó mayor furia y envidia en el maldito ánimo de Andrea contra el pobre Domenico. Por lo tanto, decidido a hacer por engaño y traición lo que sin evidente peligro para sí no podía ejecutar abiertamente, se fingió muy amigo de Domenico. Éste era una buenísima persona, muy cordial, que cantaba y se deleitaba tocando el laúd. Se mostró muy dispuesto a dar su amistad a Andrea, que le pareció persona ingeniosa y entretenida. Y así continuó esta amistad, sincera por un lado, fingida por otro. Todas las noches, los dos pintores se reunían para divertirse y dar serenatas a sus novias, con lo cual gozaba mucho Domenico, el cual, sinceramente encariñado con Andrea, le enseñó el método de pintar al óleo, que aún no se conocía en Toscana.

Pero, para referir las cosas por orden, diré que Andrea hizo en su lienzo de pared de la capilla de Santa Maria Novella una Anunciación que se considera bellísima, porque pintó al Ángel en el aire, cosa que hasta entonces no se había hecho. Pero se considera mucho mejor la obra en que puso a Nuestra Señora subiendo las gradas del templo, en las cuales representó a muchos pordioseros, entre los cuales hay uno que da a

otro un golpe en la cabeza con un jarro. Y no sólo esta figura, sino las demás son, por cierto, hermosas, pues las ejecutó con mucho esfuerzo y amor, para competir con Domenico. También se ve allí, trazado en perspectiva, en medio de una plaza, un templo octogonal, aislado y lleno de pilares y nichos; la fachada delantera está hermosamente adornada con figuras de mármol y, en torno de la plaza, hay gran variedad de bellísimos edificios, sobre los cuales, de un lado, la luz del sol proyecta la sombra del templo, con muy notable, difícil y artístico efecto. En otra parte hizo el maestro Domenico, al óleo, a Joaquín visitando a Santa Ana, su consorte y, debajo, el nacimiento de Nuestra Señora, presentado en una habitación muy llena de adornos; hay allí un niño que con mucha gracia golpea con el llamador la puerta de esa pieza. Debajo pintó Andrea las Bodas de la Virgen, con buen número de retratos del natural, entre los cuales están los de Messer Bernardetto de' Medici, condestable de los florentinos -con un bonete rojo-, Bernardo Guadagni, que era Gonfaloniero, Folco Portinari y otros miembros de esa familia. También hizo a un enano que rompe una maza, muy viviente, y algunas mujeres con vestidos bellos y graciosos en sumo grado, como lo eran las modas de aquel tiempo. Pero esta obra quedó inconclusa por los motivos que luego se dirán.

Entre tanto, Andrea había pintado al óleo, en su pared, la muerte de Nuestra Señora, en que, a causa de dicha rivalidad con Domenico y para ser apreciado en su

verdadero valor, puso increíble diligencia en hacer en escorzo el ataúd en que yace muerta la Virgen. Éste, aunque no mide más de un braccio y medio de largo, parece medir tres braccia. En torno están los Apóstoles, pintados de tal modo que, si bien se conoce en su rostro la alegría que sienten de ver llevada a Nuestra Señora al cielo por Jesucristo, también se advierte su tristeza por permanecer en la tierra sin ella. Entre esos Apóstoles hay algunos Ángeles con luces encendidas, de rostros expresivos y tan bien ejecutados que demuestran que Andrea sabía manejar el óleo tan bien como Domenico, su competidor. En esta pintura, Andrea retrató del natural a Messer Rinaldo degli Albizzi, a Puccio Pucci, a Falganaccio -instrumento de la liberación de Cosme de Médicis- y a Federigo Malevolti, que guardaba las llaves del Alberghetto[67]. También retrató a Messer Bernardo di Domenico della Volta, director de aquella institución, de rodillas y con todas las apariencias de la vida. En un medallón se puso a sí mismo, en el personaje de Judas Iscariote, al cual se parecía por el aspecto y los actos.

Habiendo llevado Andrea su obra a excelente fin, enceguecido por la envidia que le causaban los elogios

---

[67] Cosme de Médicis estuvo preso en una pequeña habitación de la torre del Palacio Viejo de Florencia, a la cual se daba el nombre de Alberghetto (alberguillo). Falganaccio obtuvo del Gonfaloniero Bernardo Guadagni la libertad del prisionero, cuya vida salvó Federigo Malevolti al oponerse resueltamente a que lo envenenaran.

tributados al talento de Domenico, decidió deshacerse de él y luego de haber pensado en muchos medios, puso en ejecución el siguiente: Una noche de verano, según su costumbre, Domenico tomó su laúd y salió de Santa Maria Nuova, dejando a Andrea en su habitación, donde se quedó dibujando, pues no aceptó la invitación de ir a pasear con su colega, pretextando tener que realizar un trabajo de importancia. Fuese, pues, Domenico solo a sus placeres y Andrea, sin dejarse reconocer, se puso a esperarlo en una esquina. Cuando Domenico pasó por allí, al regresar a su casa, Andrea le destrozó el laúd y el estómago al mismo tiempo, golpeándolo con un plomo. Y como no le pareció bastante, con el mismo plomo lo golpeó en la cabeza. Luego, dejándolo tendido en el suelo, volvió a su pieza de Santa Maria Nuova y, cerrando la puerta, se puso a dibujar como cuando Domenico lo había dejado. Entre tanto, como se había oído el ruido, acudieron los criados al lugar del atentado y al ver lo que había ocurrido corrieron a dar la mala noticia al mismo Andrea, homicida y traidor, el cual volvió al sitio en que los demás estaban reunidos en torno de Domenico y rechazó todo consuelo, repitiendo continuamente: «¡Ay, hermano mío! ¡Ay, hermano mío!». Finalmente, Domenico expiró en sus brazos y no se pudo saber, por muchas averiguaciones que se hicieron, quién lo había matado. Si Andrea, a la hora de

su muerte, no lo hubiese manifestado en confesión, aún hoy no se sabría.[68]

En San Miniato, entre las torres de Florencia, Andrea pintó una tabla en que hay una Asunción de la Virgen, con dos figuras. Y en un tabernáculo, en la Nava a Lanchetta, fuera de la Puerta de la Croce, hizo una Nuestra Señora. Trabajó también en la casa de los Carducci, que hoy es de los Pandolfini, donde hizo algunos hombres célebres, en parte imaginados y en parte tomados del natural. Entre ellos figuran Filippo Spano degli Scolari, Dante, Petrarca, Boccaccio y otros.

En la Scarpería de Mugello pintó sobre la puerta del palacio del vicario una Caridad desnuda, muy hermosa, que después se ha echado a perder. En 1478, cuando Julián de Médicis fue muerto, y su hermano Lorenzo herido en Santa Maria del Fiore por los Pazzi, sus adictos y otros conjurados, la Señoría decidió que todos los participantes de la conspiración fueran pintados, como traidores, en la fachada del palacio del

---

[68] Muchos historiadores han puesto en duda este relato de Vasari y el escepticismo al respecto ha llegado al máximo luego de establecerse definitivamente que Domenico Veneziano murió en 1461, cuatro años después que Andrea del Castagno. Es probable que el autor de las Vidas haya recogido una mera leyenda originada por el asesinato de otro Domenico (Domenico di Matteo, pintor), víctima de un tal Andrea, no identificado, en 1448. Empero, durante cuatro siglos ha subsistido la denuncia contra Andrea del Castagno, difamado por Vasari.

Podestá. Este trabajo fue ofrecido a Andrea quien, como servidor agradecido a la casa de los Médicis, lo aceptó muy gustoso y lo realizó tan hermosamente que causó maravilla, no siendo posible decir hasta qué punto evidenció su arte y su comprensión en esas figuras, tomadas casi todas del natural, que representó colgadas por los pies, en extrañas, diversas y notabilísimas actitudes. Esa obra gustó a toda la ciudad y, particularmente, a los entendidos en las cosas de la pintura, motivo por el cual, desde entonces, el artista ya no fue llamado Andrea del Castagno sino Andrea degli Impiccati[69].

Vivió Andrea rodeado de honores, mas como gastaba bastante, particularmente para vestir y tener casa bien puesta, dejó poca fortuna cuando pasó a mejor vida a la edad de setenta y un años. Pero como poco después de su muerte se conoció la crueldad con que había tratado a Domenico, quien tanto lo quería, fue sepultado con exequias ignominiosas en Santa Maria Nuova, donde también había sido enterrado el infeliz Domenico, fallecido a la edad de cincuenta y seis años. Y la obra que había empezado en Santa Maria Nuova quedó inconclusa. Pero poco antes de morir, había concluido finalmente, en forma perfecta, la tabla del

---

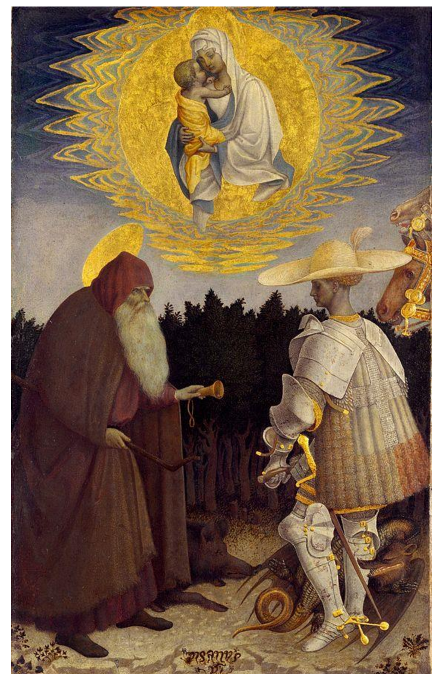
[69] «Andrea, el de los ahorcados». En realidad, a los Pazzi los pintó Botticelli y Andrea del Castagno mereció ese apodo por haber pintado a otros rebeldes, de la conspiración de Rinaldi degli Albizi, hacia 1434.

altar mayor de Santa Lucia de' Bardi, en que representó con gran cuidado a Nuestra Señora con el Niño en brazos y a San Juan Bautista, San Nicolás, San Francisco y Santa Lucía. Discípulos de Andrea fueron Iacopo del Corso, maestro razonablemente bueno, Pisanello, el Marchino, Piero del Pollaiuolo y Giovanni da Rovezzano.

Gentile da Fabriano y Vittore Pisano Veronés, pintores


Gentile da Fabriano

Grandísima ventaja tiene aquel que inicia su carrera después de la muerte de alguien que se ha procurado honor y fama mediante algún raro talento, porque, sin mucho esfuerzo, con sólo seguir los pasos al maestro alcanza casi siempre un honorable fin, mientras que si tuviese que triunfar por sí solo, necesitaría plazo más largo y esfuerzos bastante mayores. Lo cual, entre muchos otros ejemplos, pudo verse y tocarse con la mano -como se dice- en el caso de Pisano o Pisanello, pintor de Verona, quien, habiendo estado muchos años en Florencia con Andrea del Castagno, de quien concluyó algunas obras, luego de la muerte de ese artista obtuvo tanto crédito por el renombre de Andrea que cuando el Papa Martín V fue a Florencia, se lo llevó consigo a Roma, donde le hizo pintar al


Vittore Pisano

fresco, en San Juan de Letrán, algunas composiciones que son graciosas y bellas en sumo grado, porque en ellas puso el pintor abundantemente una clase de azul ultramar -dado por el mismo Papa- tan bello y tan intenso, que hasta ahora no ha encontrado su parangón. Y rivalizando con Pisanello pintó Gentile da Fabriano otras composiciones, debajo de las mencionadas, a las cuales hace alusión Platina en la Vida de dicho Pontífice, cuando dice que habiéndose rehecho el piso, el cielo raso y el techo de San Juan de Letrán, Gentile pintó muchas cosas e hizo algunos Profetas, considerados como lo mejor de toda esa obra, en claroscuro entre las ventanas, junto con las otras figuras decorativas que allí se ven. El mismo Gentile ejecutó también una infinidad de trabajos en la Marca y particularmente en Agobbio, donde aún se ven unos cuantos, y similarmente trabajó en todo el estado de Urbino. Pintó en San Giovanni de Siena y, en Florencia, en la sacristía de Santa Trinità hizo en tabla la historia de los Reyes Magos, retratándose en ella del natural. Y en San Niccolò, en la Puerta de San Miniato, hizo para la familia de Quaratesi la tabla del altar mayor que, de cuantas cosas he visto de su mano, me parece sin la menor duda lo mejor, porque, sin hablar de la Virgen y los muchos Santos que la rodean, todos bien hechos, la peana de esa tabla, llena de episodios de la vida de San Nicolás, en figuras pequeñas, no puede ser más hermosa ni estar mejor realizada. Pintó en Roma, en Santa Maria Nuova, sobre la sepultura del

cardenal Adimari, florentino y arzobispo de Pisa, que está al lado de la tumba del Papa Gregorio IX: puso bajo un arco a la Virgen con el Niño en brazos, entre San Benito y San José. Esa obra era apreciada por el divino Miguel Ángel quien, refiriéndose a Gentile, solía decir que para pintar tenía la mano tan delicada como su nombre. En Perugia hizo una tabla muy bella en San Domenico, y en Sant'Agostino de Bari dejó un Crucifijo, rodeado por tres medias figuras bellísimas, que está sobre la puerta del coro.

Pero volviendo a Vittore Pisano, las cosas que de él se han referido más arriba fueron escritas por nosotros sin más, cuando por primera vez se imprimió este nuestro Libro, porque a la sazón yo no tenía de la obra de este excelente artista el conocimiento directo y las informaciones que adquirí después[70]. Según opina el muy reverendo y doctísimo padre fray Marco de' Medici, veronés, de la Orden de los Hermanos Predicadores, y como también refiere Biondo de Forli, hablando de Verona, en su Italia illustrata, Vittore Pisano fue, por su excelencia, par de todos los pintores de su época, como, además de las obras ya mencionadas, lo demuestran ampliamente muchas otras que se ven en Verona, su nobilísima patria, aunque en parte han sido consumidas por el tiempo. Y porque le gustaba especialmente pintar animales, en la

[70] O sea durante su viaje de 1566, que le permitió hacer la segunda edición, ampliada, de las Vidas.

iglesia Santa Nastasia de Verona, en la capilla de la familia Pellegrini, hizo un San Eustaquio que acaricia a un perro de manchas blancas y pardas, el cual, con las patas alzadas y apoyadas en la pierna de dicho Santo, da vuelta la cabeza como si hubiera oído un ruido, y hace ese gesto con tanta vivacidad, que no lo haría mejor un perro vivo. Debajo de esa figura está la firma de Pisano, el cual solía usar ora este nombre, ora el de Pisanello, como se ve en las pinturas y las medallas de su mano. Después de dicha figura de San Eustaquio, que es de las mejores que ejecutó este artista y verdaderamente es bellísima, pintó toda la fachada exterior de la misma capilla, representando a San Jorge con armadura de plata, como era costumbre en aquella época, no sólo de Pisanello sino de todos los demás pintores. San Jorge, después de haber dado muerte al dragón, queriendo volver la espada a la vaina, alza la mano derecha, que sostiene el arma, cuya punta ya está envainando, y baja la mano izquierda para que la mayor distancia le permita envainar más fácilmente la hoja, que es larga. Hace esto con tanta gracia y estilo, que no puede verse cosa mejor. Y Michèle Sanmichele, veronés, arquitecto de la ilustrísima Señoría de Venecia, y persona entendidísima en las bellas artes, varias veces fue visto contemplando con admiración estas obras de Vittore, de las cuales decía que era difícil encontrar cosa mejor que el San Eustaquio, el perro y el San Jorge mencionados. Sobre el arco de dicha capilla está representada la escena en que San

Jorge, después de matar al dragón, liberta a la hija del rey, la cual está cerca del santo, y lleva un vestido largo, como los que se usaban entonces. En esta composición también es maravillosa la figura de San Jorge que, armado como en la otra pintura, está por remontar a caballo y vuelve el cuerpo y el rostro hacia el público. Tiene un pie en el estribo y la mano apoyada en la silla; hace el efecto de estar saltando sobre el caballo, que vuelve la grupa hacia el espectador y, visto en escorzo, está representado entero, aunque en un pequeño espacio. Para decirlo en una palabra, no se puede sin infinita admiración y aun asombro contemplar esta obra realizada con dibujo, gracia y juicio extraordinarios. En San Fermo Maggiore de Verona, iglesia de los Hermanos conventuales de San Francisco, Pisano pintó en la capilla de los Brenzoni, a mano izquierda cuando se entra por la puerta principal de dicha iglesia, sobre la sepultura de la Resurrección del Señor, esculpida y muy bella para aquellos tiempos, pintó, digo, para adorno de aquella obra una Anunciación en que las figuras de la Virgen y del ángel, con toques de oro según el uso de la época, son bellísimas, como también lo son los edificios, muy bien trazados, y algunos animalitos y pájaros diseminados en la obra, tan exactos y vivientes como imaginarse pueda.

El mismo Vittore hizo, en medallas de fundición, infinidad de retratos de los príncipes de su tiempo, y de otros. Esos modelos se han empleado después para

pintar muchos retratos. Y Monseñor Giovio, en una carta que escribió en idioma vulgar al señor duque Cosme, la cual ha sido publicada con muchas otras en letras de molde, dice lo siguiente, refiriéndose a Vittore Pisano:

«Éste fue también muy sobresaliente en la ejecución de bajo relieves, considerados dificilísimos por los artistas, porque son el término medio entre el plano de la pintura y el bulto de las estatuas. Por eso se ven de su mano muchas loadas medallas de grandes príncipes, hechas en forma mayúscula, de la misma medida que aquel reverso del caballo armado que me envió el Guidi; entre las cuales yo poseo la del gran rey Alfonso con la cabellera larga, cuyo reverso es una celada de capitán; la del Papa Martín, con las armas de la familia Colonna en el reverso; la del Sultán Mahomet, que conquistó Constantinopla, con el mismo a caballo, en traje turco, con la cimitarra en la mano; la de Sigismondo Malatesta, con Madonna Isotta d'Arimino en el reverso; y la de Niccolò Piccinino con un bonete oblongo en la cabeza, que lleva dicho reverso del Guidi, que ahora devuelvo. Además, tengo una bellísima medalla de Juan Paleólogo, emperador de Constantinopla, con aquel curioso sombrero griego que solían llevar los emperadores: fue hecha por dicho Pisano en Florencia, en la época del Concilio de Eugenio, al cual asistió el mencionado Emperador, que tiene como reverso la cruz de Cristo sostenida por dos manos, verbigracia la latina y la griega».

Hasta aquí lo que dice Giovio. Retrató también en medallas a Filippo de' Medici, arzobispo de Pisa; Braccio da Montone; Juan Galeazzo Visconti; Carlos Malatesta, señor de Rímini; Giovanni Caracciolo, gran senescal de Nápoles; Borso y Ercole de Este y muchos otros señores y hombres destacados en el mundo de las armas y las letras. Por su fama y reputación en este arte, mereció ser celebrado por hombres importantísimos y escritores excepcionales, pues, aparte de lo que escribió Biondo acerca de él, como se ha dicho, fue muy elogiado en un poema latino de Guerino el Viejo, su compatriota, grandísimo literato y escritor de aquellos tiempos. Biondo hace honorable mención de ese poema, al cual se dio el título de El Pisano de Guerino. También fue celebrado por el viejo Strozzi, es decir por Tito Vespasiano, padre del otro Strozzi, ambos poetas notabilísimos de lengua latina. El padre, pues, honró con un bellísimo epigrama -que se ha publicado con los demás- la memoria de Vittore Pisano.Y tales son los frutos que se recogen de la vida talentosa. Dicen algunos que cuando Vittore, siendo jovencito, estudiaba su arte en Florencia, pintó en la vieja iglesia del Tempio, que estaba donde hoy se alza la ciudadela antigua, la historia de aquel peregrino a quien, cuando iba a Santiago de Compostela, la hija de un posadero le puso en el bolsillo una taza de plata para que fuera castigado como ladrón: el peregrino fue auxiliado por Santiago y conducido sano y salvo a su casa. En esa obra juvenil, Pisano demostró que iba a

ser excelente pintor, como efectivamente lo fue. Finalmente, bastante anciano, pasó a mejor vida. Y Gentile, luego de haber pintado muchas cosas en Città di Castello, quedó paralítico, de modo que ya no pudo hacer cosa buena. Por último, consumido por la vejez, murió a la edad de ochenta años. No he podido obtener en ninguna parte el retrato de Pisano. Ambos pintores dibujaron muy bien, como puede verse en nuestro Libro.

Benozzo Gozzoli, pintor florentino



Quien recorre trabajosamente el camino de la virtud lo encontrará, en verdad, pedregoso y lleno de espinas, como es sabido, mas al final de la subida llegará a una extensa llanura, llena de toda la felicidad deseada. Cuando se vuelva para mirar hacia abajo y vea los difíciles pasos que arriesgadamente ha atravesado, agradecerá a Dios, que le ha conducido a salvo, y bendecirá agradecido las fatigas que le han valido semejantes ventajas. De este modo, la alegría del bienestar presente borrará los esfuerzos pasados, y en lo futuro no tendrá otro cuidado que mostrar a los demás cómo el frío, la escarcha, el sudor, el hambre, la sed y otros inconvenientes que se deben soportar para adquirir habilidad, liberan al hombre de la indigencia y le proporcionan esa condición segura y tranquila en que con tanta satisfacción descansó el esforzado Benozzo Gozzoli. Era discípulo del angélico Fra Giovanni, cuyo

cariño ganó merecidamente, y era considerado por quienes le conocían como un hombre de gran inventiva, prolífico en la representación de animales, perspectivas, paisajes y ornamentos. Trabajaba mucho, encontrando poco placer en otras diversiones, y aunque no era muy notable comparado con otros que lo aventajaban en el diseño, sobrepasó, empero, a todos los de su edad por su perseverancia, pues, entre la multitud de trabajos que realizó, algunos son buenos. En su juventud pintó en Florencia el retablo para la compañía de San Marcos, y una Muerte de San Jerónimo en San Friano, el cual ha sido destruido al repararse el lado de la iglesia que da a la calle. En la capilla del palacio de los Médicis pintó al fresco la historia de los Magos, y en la capilla de los Cesarini, en Araceli, Roma, representó escenas de la vida de San Antonio de Padua, en las que introdujo los retratos del cardenal Giuliano Cesarini y de Antonio Colonna. Asimismo, sobre una puerta en la torre de los Conti, pintó al fresco una Virgen con muchos santos. En Santa Maria Maggiore, en una capilla situada a la derecha, entrando por la puerta principal, ejecutó al fresco muchas figuras razonablemente buenas. En su viaje de regreso de Roma a Florencia, Benozzo fue a Pisa donde, en el cementerio vecino al Duomo, llamado Campo Santo, pintó en todo un muro escenas del Antiguo Testamento, en las cuales desplegó extraordinaria inventiva. En verdad, esta obra se puede llamar estupenda, pues representó en ella todos los

sucesos de la Creación del mundo, día por día. Luego pintó el Arca de Noé y el Diluvio, composiciones admirables con muchas figuras. Al lado está la arrogante construcción de la torre de Nimrod, el incendio de Sodoma y las ciudades vecinas y la historia de Abraham, en que hay efectos bellísimos. Pues, aunque Benozzo no era muy notable en el dibujo de figuras, demostró eficazmente su arte en el sacrificio de Isaac, donde representó un asno en escorzo de tal manera que tiene mucho relieve, lo cual es motivo de general admiración. Luego vienen el nacimiento de Moisés y todos los signos y milagros, hasta que conduce a su pueblo fuera de Egipto y lo alimenta durante tantos años en el desierto. A esto, Benozzo agregó la historia de los judíos en los tiempos de David y Salomón, su hijo. Su ánimo fue maravilloso, pues un trabajo de semejante magnitud bien podía desalentar a toda una legión de pintores, y, sin embargo, lo terminó sin ayuda alguna, por lo cual obtuvo alta fama y mereció el siguiente epigrama, que fue colocado en medio de su obra:

Quid spectas volucres, pisces et monstra ferarum,

Et virides silvas æthereasque domos

Et pueros, juvenes, matres, canosque parentes,

Queis semper vivum spirat in ore decus

Non hæc tam variis, finxit simulacra figuris

Natura, ingenio factibus apta suo:

Est opus artificis, pinxit viva ora Benoxus:

O superi, vivos fundite in ora sonos[71].

Dispersos en esta obra, hay una multitud de retratos, pero como no los conozco todos, mencionaré los más importantes, y aquellos de que tengo noticia por algún documento. En la escena en que la reina de Saba visita a Salomón se encuentra el retrato de Marsilio Ficino entre varios prelados, y los de Argiropo, sabio griego, y Battista Platina, a quien ya había retratado anteriormente en Roma. También se ve al artista mismo, a caballo, representado como un anciano completamente rasurado, tocado con un gorro negro en el cual lleva un trozo de papel, quizá como distintivo, o porque el pintor se proponía escribir su nombre en él.

En la misma ciudad de Pisa, Benozzo pintó la historia de San Benito para el convento de las monjas de San Benedetto, a orillas del Arno, e hizo el retablo y otras pinturas para la compañía de los Florentinos, donde ahora se alza el monasterio de San Vito. En el Duomo, detrás del sitial del arzobispo, pintó una pequeña tabla al temple que representa a Santo Tomás de Aquino y a

---

[71] ¿Por qué miras a los pájaros, peces y bestias feroces y a las regiones celestiales? ¿Y por qué a los niños, jóvenes, matronas y encanecidos padres en quienes la dignidad vívida fluye de su rostro? ¡Estos retratos pintados con tan diversas figuras no corresponden a su naturaleza, a su ingenio ni a sus obras! Es la producción del artista: Benozzo pintó rostros vivientes. ¡Oh, dioses, haced que los rostros hablen!

un sinnúmero de hombres doctos discutiendo sus obras. Entre ellos hay un retrato de Sixto IV, varios cardenales, y jefes y generales de diversas Órdenes. Ésta es la obra mejor y más completa que Benozzo realizó en su vida. En la misma ciudad, en la iglesia de Santa Caterina, de los Frailes Predicadores, ejecutó dos tablas al temple, las cuales pueden ser reconocidas fácilmente por su estilo. Pintó otra en la iglesia San Niccola, y dos más en Santa Croce, en las afueras de Pisa.

También hizo en su juventud, para la Pieve de San Gimignano, el altar de San Sebastián, que se encuentra en medio de la iglesia, enfrente de la capilla principal. En la sala del Consejo hay figuras, de las cuales algunas son de su mano y otras, antiguas, fueron restauradas por él. Para los monjes de Monte Oliveto, en la misma región, hizo un crucifijo y otras pinturas, pero la mejor obra que ejecutó en este lugar se halla en la capilla principal de San Agostino, donde pintó al fresco escenas de la vida de San Agustín desde su conversión hasta su muerte. Guardamos en nuestro Libro todos sus dibujos para este trabajo, y también muchos bocetos para las escenas del Campo Santo de Pisa. Asimismo, hizo en Volterra algunas obras, que no es necesario mencionar.

Mientras Benozzo estaba trabajando en Roma, se encontraba allí otro artista llamado Melozzo, que era de Forlì, de suerte que muchos, mal informados, al

encontrar el nombre de Melozzo y reparar en las fechas, concluyen que se trata de Benozzo. Mas se equivocan, pues Melozzo floreció en la misma época, y era un ferviente estudioso de arte, especialmente del escorzo, como puede verse en el friso decorativo del altar mayor de Sant'Apostolo, en Roma, dibujado en perspectiva y que contiene unas figuras recogiendo uvas, y un tonel, todo lo cual es muy meritorio. Pero esto se aprecia mejor en una Ascensión de Cristo, en que un coro de ángeles lo conduce al cielo. La figura de Cristo está tan bien escorzada, que parece atravesar la bóveda, y lo mismo se puede decir de los ángeles, los cuales vuelan con diversos movimientos en el espacio etéreo. Asimismo los apóstoles, en la tierra, están tan bien escorzados en sus distintas actitudes, que Melozzo fue muy elogiado por ello, y lo ha sido desde entonces por los artistas que han aprendido viendo sus trabajos. Era muy hábil en perspectiva, como lo demuestran los edificios que se ven representados en dicha pintura. Esta obra fue ejecutada por encargo del cardenal Riario, sobrino del Papa Sixto IV, quien recompensó generosamente al pintor. Pero volvamos a Benozzo. Consumido al fin por la edad, y el trabajo, se entregó al verdadero descanso a la edad de setenta y ocho años, en la ciudad de Pisa, donde vivió en una casita que había comprado durante su larga estada allí, situada en la Carraia di San Francesco. A su muerte, legó esta casa a su hija y, en medio del duelo colectivo

de la ciudad, fue enterrado con honores en el Campo Santo, con este epitafio, que aún se puede leer:

Hic tumulus est Benotii Florentini qui proxime has pinxit historias. Hunc sibi Pisanorum donavit humanitas.

MCCCCLXXVIII[72].

Benozzo siempre vivió sobriamente y como buen cristiano, y pasó su vida haciendo trabajos meritorios, lo cual le valió la estimación de los pisanos, tanto por sus virtudes como por su habilidad. Dejó algunos discípulos como Zanobi Machiavalli, de Florencia, y otros, que no merecen mayor recuerdo.

---

[72] Este túmulo es de Benozzo florentino, quien recientemente pintó estas leyendas; la cortesía de los pisanos se lo dedicó en el año 1478.

Iacopo, Giovanni y Gentile Bellini, pintores venecianos


Iacopo Bellini

Las cosas que están fundadas en el talento, aunque su principio parezca muchas veces bajo y vil, siempre van ascendiendo gradualmente, y hasta que no han llegado a la cúspide de la gloria no se detienen ni pausan jamás, como claramente puede verse en el débil y humilde comienzo de la familia de los Bellini y la altura a la cual llegó mediante la pintura. Lacopo Bellini, pues, pintor veneciano discípulo de Gentile da Fabriano, compitió con aquel Domenico que le enseñó a pintar al óleo a Andrea del Castagno; pero por mucho que se esforzara para alcanzar la excelencia en ese arte, sólo adquirió renombre después de partir dicho Domenico de Venecia. Pero luego se encontró en aquella ciudad sin rival que estuviera a su altura y, creciendo siempre en crédito y fama, se volvió tan excelente que en su profesión era el más grande y el más reputado. Y para que no sólo se conservara sino que se hiciera más grande en su familia y en sus sucesores el renombre que adquirió como pintor, tuvo dos hijos muy dedicados al arte y de

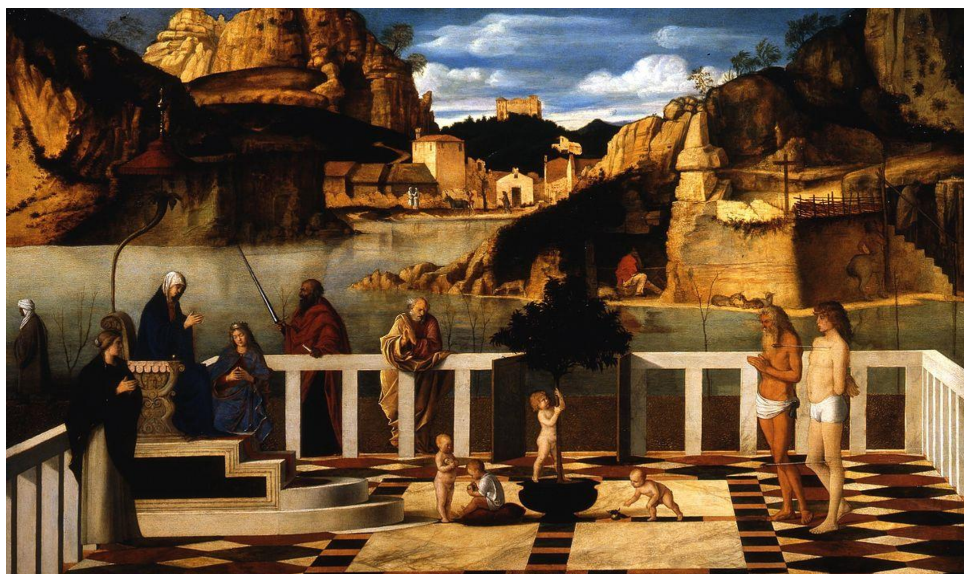
bello y valioso ingenio: uno fue Giovanni y el otro, Gentile73, a quien puso ese nombre por el dulce recuerdo que tenía de Gentile da Fabriano, su maestro, que lo había querido como un padre.

Cuando tuvieron edad suficiente sus dos hijos, Iacopo mismo les enseñó con toda diligencia los principios del dibujo. Pero no transcurrió mucho tiempo sin que uno y otro superaran en mucho a su padre, el cual, alegrándose mucho por ello, siempre los alentaba, diciéndoles que deseaba que, como los toscanos, compitieran entre sí a medida que avanzaban en el arte, de modo que Giovanni lo venciese a él, y luego Gentile superase a ambos, y así sucesivamente.



Gentile Bellini

[73] El mayor era Gentile, nacido en 1421; el menor, Giovanni, nació en 1426.


Giovanni Bellini

Las primeras obras que dieron fama a Iacopo fueron el retrato de Giorgio Cornaro y de Catalina, reina de Chipre, una tabla que envió a Verona y que representa la Pasión de Cristo, con muchas figuras, entre las cuales se retrató a sí mismo del natural, y una historia de la Cruz que, se dice, está en la Scuola di San Giovanni Evangelista. Todas esas obras, y muchas otras, fueron ejecutadas por Iacopo con la ayuda de sus hijos. Este último cuadro fue pintado en tela, como casi siempre se ha acostumbrado hacer en Venecia, siendo poco usual pintar, como se hace en otras partes, en tablas de madera de álamo blanco. La madera de ese árbol, que crece generalmente a lo largo de los ríos u otras aguas, es blanda y, en verdad, excelente para pintar, porque encolando las tablas se hacen paneles muy firmes. En Venecia, sin embargo, no se hacen tablas y, si alguna vez se hacen, son de madera de abeto, que abunda allí porque llega por el río Adige, en gran cantidad, de Alemania. También llega mucha de esa madera de

Esclavonia. Se acostumbra, pues, en Venecia pintar sobre tela, sea porque ésta no se parte ni carcome, sea porque pueden hacerse cuadros de cualquier tamaño que se quiera, sea por la comodidad -como se ha dicho ya[74] de enviar los lienzos a cualquier parte, con muy poco gasto y fatiga. Pero, sea cual fuere la razón, Iacopo y Gentile hicieron sus primeras obras en tela, y luego, Gentile, por su cuenta, a dicha última historia de la Cruz le agregó siete u ocho cuadros en que representó el milagro de la Cruz de Cristo que conserva como reliquia dicha Scuola. El milagro fue el siguiente: Habiendo caído por no sé qué accidente esa Cruz desde el Ponte della Paglia en el canal, se arrojaron al agua, para recogerla, muchísimas personas impulsadas por su respeto a la madera de la Cruz de Jesucristo que contiene; pero fue voluntad de Dios que nadie fuera digno de poder asirla, con excepción del guardián de aquella Scuola. Gentile representó, pues, ese suceso, poniendo en perspectiva muchas casas del Canal Grande, el Ponte alla Paglia, la Plaza San Marcos y una larga procesión de hombres y mujeres que siguen al clero. También pintó a muchos que están en el agua y otros sorprendidos en el acto de arrojarse, algunos semisumergidos y unos cuantos más en situaciones y actitudes bellísimas; y finalmente representó al guardián que salva la Cruz. En esa obra fue, a la verdad, muy grande el esfuerzo y la diligencia

---

[74] En la Introducción ; capítulo IX sobre la pintura.

de Gentile, si se considera el número de las figuras, los muchos retratos del natural, la reducción de los personajes que están en lontananza y, particularmente, los retratos de casi todos los hombres que a la sazón eran miembros de aquella Scuola o Compañía. También pintó la escena en que se repone en su lugar dicha Cruz, con muy hermoso concepto. Todos esos episodios pintados en dichos cuadros de lienzo, dieron grandísimo renombre a Gentile. Después de esto, Iacopo se retiró, mientras sus dos hijos seguían dedicados al arte cada cual por su lado. Nada más diré acerca de Iacopo, porque sus obras no fueron extraordinarias, comparadas con las de sus hijos, y porque murió poco después de separarse éstos de él. Por lo tanto considero mucho mejor comentar extensamente la obra de Giovanni y de Gentile. Aunque los dos hermanos vivían separados, se respetaban tanto uno al otro y le tenían tanto respeto a su padre, que siempre cada cual celebraba a los demás y se declaraba inferior en méritos; y así, modestamente, trataban de superarse, no menos en bondad y cortesía que en la excelencia de su arte.

Las primeras obras de Giovanni fueron algunos retratos del natural, que gustaron mucho, y especialmente el del Dux Loredano; aunque hay quienes dicen que es Giovanni Mozzenigo, hermano de aquel Piero que fue Dux mucho antes que aquel Loredano. Después hizo Giovanni una tabla para la iglesia de San Giovanni, en el altar de Santa Catalina de Siena: es bastante grande

y en ella representó a la Virgen sentada, con el Niño en brazos, Santo Domingo, San Jerónimo, Santa Catalina, Santa Úrsula y otras dos Vírgenes; y a los pies de Nuestra Señora puso a tres hermosos niños que cantan, de pie, siguiendo la música en un libro. En la parte superior representó el interior de la bóveda de un edificio, que es muy bello. Se dijo que esa obra era una de las mejores que hasta entonces se habían pintado en Venecia. En la iglesia de Sant'Iob y en el altar de dicho Santo pintó una tabla de excelente dibujo y fino colorido, en el medio de la cual puso a la Virgen sentada, a bastante altura, con el Niño en brazos y San Job y San Sebastián desnudos; los acompañan Santo Domingo, San Francisco, San Juan y San Agustín. Debajo hay tres niños que tocan música con mucha gracia. Esta pintura no sólo fue alabada cuando la vieron por primera vez, sino que ha sido elogiada invariablemente después como cosa bellísima. Atraídos por estas producciones tan encomiables, algunos gentileshombres pensaron que sería bueno emplear a tan excepcionales maestros en la decoración de la sala del Gran Consejo, en la cual podían pintarse las honrosas magnificencias de su maravillosa ciudad, sus grandezas, las proezas realizadas en la guerra y las empresas y otras cosas semejantes, dignas de ser representadas en pintura para recuerdo de la posteridad. Para que a la utilidad y al placer que se deriva de las historias que se leen se añadiese el entretenimiento del ojo y del intelecto al verse,

ejecutadas por doctísimas manos, las imágenes de tantos ilustres señores y las obras egregias de tantos gentileshombres merecedores de eterna fama y memoria.

A Giovanni, pues, y a Gentile, cuya reputación aumentaba día a día, fue ordenado por quien gobernaba que se les encargase la obra, con el compromiso de darle comienzo cuanto antes. Pero conviene saber que Antonio Veneciano, como se dijo en su Vida, mucho antes había empezado a pintar en la misma sala donde ya había hecho una gran composición cuando por envidia de algunos malvados se vio forzado a irse sin continuar aquella honrosa empresa. Ahora bien: Gentile, sea porque era más hábil y práctico en la pintura sobre tela que al fresco, sea por cualquier otro motivo, obró de tal modo que con facilidad obtuvo permiso de hacer esa obra en lienzo, y no al fresco. Puso manos a la obra y como primera cosa pintó al Papa ofreciendo al Dux un cirio para llevarlo en las procesiones. En esa obra, Gentile representó todo el exterior de San Marcos y al Papa cumpliendo el rito de pontifical, seguido por muchos prelados, así como al Dux, de pie, acompañado por muchos senadores. En otro lugar hizo la escena en que el emperador Barbarroja recibe benignamente a los delegados venecianos, y otra en que, muy irritado, se prepara para la guerra: hay allí bellísimas perspectivas y una infinidad de retratos del natural, ejecutados con excelente elegancia. En otro lienzo pintó al Papa

invitando al Dux y a los señores venecianos a armar a expensas de todos treinta galeras para ir a combatir con Federico Barbarroja. El Papa está sentado en el trono pontificio, con su sobrepelliz; el Dux está a su lado y hay muchos señores más abajo. También en esta composición reprodujo Gentile, aunque de otro modo, la Plaza y la fachada de San Marcos, así como el mar, con tal multitud de hombres que es una maravilla. Se ve luego en otro lugar al Papa, con los atributos pontificales, dando la bendición al Dux que, armado y seguido de muchos soldados, parece ir a la guerra. Detrás del Dux se ve, en larga procesión, a una infinidad de gentileshombres y, en perspectiva, el palacio y la basílica de San Marcos. Ésta es una de las buenas obras de la mano de Gentile, aunque en otra, en que representó una batalla naval, hay más invención, pues se ve una gran cantidad de galeras que combaten, y un número increíble de hombres: en suma, se observa allí que entendía tanto de guerra naval como de las cosas de la pintura. Hizo, efectivamente, Gentile en esa composición numerosas galeras empeñadas en la batalla, soldados que combaten, barcas en perspectiva, reducidas en sabia proporción, introdujo un hermoso orden en la lucha y representó el furor, la fuerza, la resistencia, soldados heridos, diversos modos de morir, las naves hendiendo el agua, la agitación de las olas y toda clase de armamentos marítimos; y el hecho de haber presentado tal diversidad de cosas muestra el gran espíritu del pintor,

su arte, su invención y su juicio, estando cada cosa en sí muy bien hecha, lo mismo que el conjunto de la composición. En otro lienzo hizo al Papa cuando recibe cordialmente al Dux, quien vuelve con la ansiada victoria, y dándole su anillo de oro para desposarse con el mar, tal como lo han hecho y siguen haciéndolo todos los años sus sucesores, como símbolo del real y perpetuo dominio del mismo que han conquistado merecidamente. Y en esta obra se ve a Otón, hijo de Federico Barbarroja, retratado del natural, de rodillas ante el Papa; tal como detrás del Dux hay muchos soldados armados, detrás del Papa se encuentran muchos cardenales y gentileshombres. En esta pintura sólo se ven las polas de las galeras y, en la de la capitana, hay una Victoria de oro, sentada, con una corona en la cabeza y un cetro en la mano.

Del otro lado de la sala, las pinturas correspondientes fueron encargadas a Giovanni, hermano de Gentile. Pero el orden de las obras que allí ejecutó depende de las que hizo en gran parte, mas no concluyó, Vivarino[75], razón por la cual es conveniente que me refiera a éste. Así pues, la parte de la sala que no decoró Gentile fue confiada parcialmente a Giovanni y parcialmente a dicho Vivarino, con el objeto de que la competencia incitara a ambos a trabajar mejor. Vivarino, poniendo manos a la obra en la parte que le correspondía, hizo al lado de la última pintura de Gentile aquella que

[75] Alvise Vivarini.

representa a Otón ofreciendo al Papa y a los venecianos ir a procurar la paz entre ellos y Federico, su padre y, obteniendo autorización para ello, se aleja, en libertad bajo palabra. En esta primera obra, además de otras cosas que, todas, son dignas de consideración, pintó Vivarino, con hermosa perspectiva, un templo abierto con escalinatas y muchos personajes, y delante puso al Papa, sentado y rodeado por muchos senadores así como a dicho Otón, que le jura mantener su promesa. Al lado de esta composición hizo otra en que Otón llega a presencia de su padre, quien lo recibe con alegría. Hay una bellísima perspectiva de edificios. Barbarroja está en el trono y su hijo, arrodillado, le ase la mano. Lo acompañan muchos gentileshombres venecianos, retratados del natural con tal perfección, que se ve que el pintor imitaba muy bien la naturaleza. El pobre Vivarino hubiera proseguido con mucho honor la ejecución del resto de su porción de pared, pero quiso Dios que muriera, a consecuencia de fatiga y mala salud, de modo que no pudo terminar su obra. Así, como ni siquiera lo que había hecho tenía la debida perfección, fue preciso que Giovanni Bellini lo retocara en algunos lugares.

Entre tanto, había empezado otras cuatro composiciones que siguen por orden a las mencionadas. En la primera hizo a dicho Papa en San Marcos -representando esa iglesia tal como era a la sazón-, cuando Federico Barbarroja le besa el pie.

Pero, cualquiera que sea el motivo, esta primera escena de Giovanni fue tratada con mayor vivacidad e incomparablemente mejor por el excelentísimo Tiziano. Continuando Giovanni sus pinturas, hizo otra en que el Papa dice la misa en San Marcos y luego, entre el Emperador y el Dux, da indulgencia plenaria y perpetua a quien visita en determinada época dicha iglesia de San Marcos, especialmente el día de la Ascensión del Señor. Representó en esa composición el interior de la iglesia; el Papa, con las insignias del pontificado, está sobre las gradas que bajan del coro, rodeado por muchos cardenales y gentileshombres. Todo esto hace un conjunto abundante, suntuoso y bello. En la otra composición, que está debajo de aquélla, se ve al Papa, con sobrepelliz, ofreciendo un palio al Dux, después de haber dado otro al Emperador, reservándose dos para sí. En la última pintura de Giovanni se ve al Papa Alejandro, al Emperador y al Dux llegando a Roma, en cuya puerta el clero y el pueblo romano le ofrecen ocho estandartes de varios colores y ocho trompetas de Plata, que el Pontífice entrega al Dux como recuerdo para él y sus sucesores. Aquí representó Giovanni la ciudad de Roma en perspectiva algo lejana, y a gran número de caballos, infinidad de peatones, muchas banderas y otros signos de alegría sobre el Castillo Sant'Angelo. Y como gustaron infinitamente estas obras de Giovanni, que son realmente bellísimas, se le dio orden de ejecutar

todo el resto de la decoración de aquella sala. Pero el artista murió, siendo ya anciano.

Hasta ahora no se ha hablado más que de esta sala, para no interrumpir la descripción de esas pinturas; ahora, volviendo un poco atrás, diremos que de la mano del mismo se ven muchas obras. Son las siguientes: una tabla que hoy está en Pésaro, en el altar mayor de San Domenico; en la capilla de San Jerónimo, de la iglesia de San Zaccheria de Venecia, hay una tabla que representa a Nuestra Señora con muchos Santos, ejecutada con gran diligencia, con unos edificios hechos con certero juicio; y en la misma ciudad, en la sacristía de los Minoritas, llamada la Ca grande, hay otra tabla de la mano del mismo, hecha con buen dibujo y buen estilo; hay una, similarmente, en San Michèle de Murano, monasterio de los Camaldulenses, y en San Francesco della Vigna, donde están los Frailes Descalzos, en la iglesia vieja, había un Cristo Muerto tan bello, que aquellos señores se vieron obligados -aunque de mala gana- a obsequiarlo a Luis XI, rey de Francia, porque lo alabó y lo pidió con insistencia. En lugar del primero fue puesto otro, con la firma del mismo Giovanni, pero ni tan hermoso ni tan bien ejecutado como el anterior: algunos creen que esta obra fue ejecutada a lo sumo por Girolamo Mocetto, alumno de Giovanni. En la Cofradía de San Jerónimo también hay una obra del mismo Bellini, con figuras pequeñas muy celebradas, y en la casa de Messer Giorgio Cornaro existe un cuadro,

igualmente bellísimo, que representa a Cristo, Cleofás y Lucas.

En la mencionada sala pintó aún, pero ya no en la misma época, la escena en que los venecianos sacan del monasterio de la Caridad a no sé qué Papa[76], el cual, habiendo huido a Venecia, sirvió secretamente y durante mucho tiempo de cocinero a los religiosos de ese monasterio. En esa obra hay muchos retratos del natural y otras figuras muy hermosas.

No mucho después, habiendo sido llevados por un embajador a Turquía algunos retratos destinados al Gran Turco, causaron tanto estupor y maravilla a ese emperador que, a pesar de estar prohibidas entre ellos las pinturas, por la ley mahometana, aceptó el obsequio, de muy buena gana, alabando sin límites la maestría y el arte del pintor; además, pidió que le enviasen al autor de los cuadros. Considerando el Senado que Giovanni, dada su edad, difícilmente podía soportar penurias, y no queriendo privar a la ciudad de semejante hombre, tanto más cuanto que estaba ocupado en decorar la sala del Gran Consejo, resolvió enviar a su hermano Gentile, a quien se juzgaba tan capaz como Giovanni. Gentile fue llevado felizmente por las galeras venecianas a Constantinopla, donde el representante de la Señoría lo presentó a Mahomet, quien lo recibió con placer y lo agasajó por la novedad

---

[76] Alejandro III.

que traía; tanto más cuanto que ofreció a ese príncipe una deliciosa pintura, que fue muy admirada por él. Casi no podía creer que un mortal tuviera en sí bastante divinidad como para poder expresar tan a lo vivo las cosas de la naturaleza. No tardó mucho Gentile en retratar del natural a ese emperador Mahomet, y lo hizo tan bien, que pareció milagroso. El emperador, después de haber visto muchos ejemplos de ese arte, le preguntó a Gentile si se animaba a pintarse a sí mismo, y como éste contestó afirmativamente, a los pocos días se hizo con la ayuda de un espejo un retrato tan exacto que parecía vivo. Llevólo al señor, quien se maravilló, convencido de que el pintor era auxiliado por algún espíritu divino. Si no fuera que la ley prohíbe a los turcos el ejercicio de la pintura, como ya se dijo, ese emperador nunca habría licenciado a Gentile. Sea que temiese la murmuración o por cualquier otro motivo, el emperador hizo llamar un día a Gentile y luego de darle las gracias y alabar su talento, le dijo que pidiera cualquier favor, que le sería concedido inmediatamente. Gentile, hombre de bien y modesto, no pidió más que una carta de recomendación para el Serenísimo Senado y la Ilustrísima Señoría de Venecia, su patria. Esta carta fue escrita en los términos más cálidos y luego Gentile fue autorizado a volverse, con nobles obsequios y la dignidad de caballero. Entre otros privilegios y regalos de despedida de aquel señor, fue puesta al cuello a Gentile una cadena de oro trabajada al estilo turco, del peso de doscientos

cincuenta escudos, que aún está en poder de sus herederos en Venecia. Partió Gentile de Constantinopla y en felicísimo viaje regresó a Venecia, donde lo recibieron con gran alegría su hermano Giovanni y casi toda aquella ciudad, celebrando todos los honores que a su talento había tributado Mahomet. Fue luego a presentar sus respetos al Dux y a la Señoría, donde se le recibió con agrado y se le felicitó por haber dado satisfacción, como era el deseo de las autoridades, a ese emperador. Y para que viera hasta qué punto tenían en cuenta las cartas de recomendación de ese príncipe, ordenaron que le fuera pagada una pensión vitalicia de doscientos escudos anuales.

Después de su regreso, Gentile hizo pocas obras. Finalmente, estando cerca de la edad de ochenta años, después de haber hecho estas y muchas otras obras, pasó a la otra vida, y Giovanni, su hermano, le dio digna sepultura en San Giovanni e Paolo, en 1501.

Giovanni, que siempre había amado muy tiernamente a Gentile, quedó, pues, solo y aunque ya estaba viejo siguió realizando algunas obras para entretenerse. Y como se dedicó a pintar retratos, introdujo en esa ciudad la costumbre de que todo personaje se hiciera retratar por él o por otro artista, de modo que en todas las casas de Venecia hay muchos retratos, y en muchas residencias de gentileshombres se ven sus antepasados hasta la cuarta generación, y en algunas de las más nobles, hay pinturas más antiguas aún. Tal

costumbre es altamente loable y la tuvieron especialmente los antiguos. ¿Quién no siente infinito placer y satisfacción -aparte del honor y el ornamento que significan- en ver las efigies de sus mayores, en particular si por cargos desempeñados en los gobiernos de las Repúblicas, por hazañas egregias en la guerra y en la paz, o por las letras o cualquier otra notable y señalada virtud han sido preclaros e ilustres? Y ¿con qué otro objeto, como ya se ha dicho, ponían los antiguos las imágenes de los grandes hombres en los lugares públicos, con honrosas inscripciones, si no es para encender los ánimos de quienes venían después e incitarlos a la virtud y la gloria? Giovanni, pues, hizo para Messer Pietro Bembo, antes de que se fuera a visitar al Papa León X, el retrato de su amada; y lo hizo tan a lo vivo, que mereció ser celebrado por este segundo Petrarca veneciano -como Simón de Siena lo había sido por el primero- en sus versos del soneto que dice:

O immagine mia celeste e pura.

Y en que el comienzo de la segunda cuarteta reza así:

Credo che 'l mio Bellin con la figura.

¿Qué mayor premio pueden desear nuestros artistas para sus esfuerzos que ser celebrados por la pluma de los poetas ilustres? Como lo fue el excelentísimo Tiziano por el muy docto Messer Giovanni della Casa, en el soneto que comienza así:

Ben vegg'io, Tizïano, in forme nuove;

y en aquel otro:

Son queste, Amor, le vaghe treccie bionde

¿No fue el mismo Bellini mencionado entre los mejores pintores de su tiempo por el famosísimo Ariosto, en el principio del XXXIII canto del Orlando Furioso ? Pero volviendo a las obras de Giovanni -es decir a las principales, porque sería demasiado largo mencionar todos los cuadros y retratos que están en las casas de los gentileshombres en Venecia y otros lugares de ese Estado- digo que hizo en Rímini, para el señor Sigismondo Malatesti, en un cuadro grande, una Piedad con dos niños, la cual está ahora en la iglesia de San Francisco de esa ciudad. Hizo también, entre otros, el retrato de Bartolommeo da Liviano, capitán de los venecianos.

Tuvo Giovanni muchos discípulos, porque a todos les enseñaba con cariño. Entre ellos figuró, hace ya sesenta años, Iacopo da Montagna, que imitó mucho su manera, según se ve por las obras suyas que están en Padua y Venecia. Pero más que nadie lo imitó y le hizo honor Rondinello de Ravena, a quien Giovanni utilizó mucho en sus obras. También estudió con él, aunque con escaso fruto, Benedetto Coda, de Ferrara. Y dicen que Giorgione da Castelfranco aprendió los principios de su arte con Giovanni; lo mismo vale para muchos otros trevisanos y lombardos, que no necesito mencionar. Finalmente, Giovanni, habiendo alcanzado la edad de noventa años pasó a mejor vida, de mal de

vejez, dejando eterna memoria de su nombre por las obras realizadas en Venecia, su patria, y fuera de ella. Y en la misma iglesia y el mismo sepulcro en que había colocado a su hermano Gentile, fue dignamente sepultado. No faltó en Venecia quien con sonetos y epigramas tratase de honrarlo muerto, tal como él, en vida, había honrado a su patria y a sí mismo.

Domenico Ghirlandaio, pintor florentino



Domenico di Tommaso del Ghirlandaio, quien por el talento, la grandeza y la multitud de las obras puede calificarse como uno de los principales y más excelentes maestros de su época, fue dotado por la naturaleza para ser pintor; por eso, no obstante las disposiciones adversas de quien lo tenía en su custodia (pues muchas veces se impiden los altísimos frutos de nuestros ingenios, ocupándolos en cosas para las cuales no son aptos y desviándolos de aquellas para las que nacieron), siguiendo el instinto natural se hizo gran honor, fue proficuo para el arte y para los suyos y causó el gran deleite de sus contemporáneos. El padre de Domenico lo destinó al oficio de orfebre, que era el

suyo propio, y en que fue maestro más que razonablemente bueno; y de su mano eran la mayor parte de los exvotos de plata que se conservaban en el armario de la Nunziata y las lámparas de plata de la capilla que fueron destruidas todas en el asedio de la ciudad, en 1529. Fue Tommaso quien ideó y ejecutó los primeros adornos, llamados ghirlande (guirnaldas), para las cabezas de las jovencitas florentinas, por lo cual le dieron el apodo de Ghirlandaio[77], no sólo por haber inventado esos adornos sino por haberlos ejecutado en número infinito y de rara belleza, a tal punto que, al parecer, sólo gustaban aquellos que salían de su taller. Trabajaba, pues, Domenico como orfebre, pero este oficio no le gustaba, de modo que no hacía otra cosa que dibujar. Dotado por la naturaleza de un espíritu perfecto y un gusto admirable y certero en materia de pintura, aunque fue orfebre en su mocedad siempre estuvo estudiando el dibujo, y pronto adquirió tal destreza y soltura que, según refieren muchos, mientras estaba en el taller de orfebrería dibujaba a todos los que pasaban por allí, y obtenía un parecido absoluto; de ello dan fe en sus obras pictóricas los innumerables retratos, que son muy vivientes y naturales. Hizo sus primeras obras en Ognissanti, en la capilla de los Vespucci, donde hay un Cristo muerto y algunos Santos, así como una Misericordia sobre un arco; allí se ve el retrato de

[77] «Guirnaldero».

Amerigo Vespucci, que navegó a las Indias[78]. En el refectorio de dicho edificio hizo una Cena al fresco. Pintó en Santa Croce, a la entrada de la iglesia, a mano derecha, la historia de San Paulino, que le dio gran fama y crédito, razón por la cual, ejecutó luego para Francesco Sasseri, en Santa Trinità, las pinturas de una capilla en que representó escenas de la vida de San Francisco. Esa obra está admirablemente concebida, y realizada con gracia, pulcritud y amor. Allí reprodujo el puente de Santa Trinità, con el palacio Spini. La primera escena representa a San Francisco apareciendo en el aire y resucitando a un niño: las mujeres que lo ven resucitar expresan a la vez el dolor por su muerte, al llevarlo a la sepultura, y la alegría y el asombro al verlo volver a la vida. También hizo a los frailes que salen de la iglesia con los sepultureros, siguiendo a la cruz, para enterrar al niño; tienen mucha naturalidad, lo mismo que las demás figuras que se maravillan ante el milagro, y que nos causan no poco placer. Allí están retratados Maso degli Albizzi, Messer Agnolo Acciaiuoli, Messer Palla Strozzi, notables ciudadanos, de alto renombre en la historia de Florencia. En otra pared, Domenico hizo a San Francisco cuando, en presencia del vicario, renuncia a la herencia de su padre, Pietro Bernardone, y toma el hábito de burdo paño, ciñéndoselo a la cintura con la

[78] Desgraciadamente, esa efigie del navegante que dio su nombre a América fue borrada cuando se modernizó la capilla en 1616.

cuerda. En la pared del medio pintó a San Francisco cuando va a Roma a visitar al Papa Honorio y hace confirmar su regla, ofreciendo rosas en el mes de enero al Pontífice. En esa composición representó la sala del Consistorio, con los cardenales sentados en torno, unas gradas que hay en el recinto, y algunos retratos del natural, en medias figuras, entre los cuales está el de Lorenzo de Médicis el Viejo. También pintó a San Francisco recibiendo los estigmas, y, en la última pared, hizo al Santo muerto, llorado por los religiosos: allí se ve a un fraile que le besa las manos, ejecutado de un modo inmejorable. También hay un obispo con suntuosas vestiduras y los anteojos puestos, que canta las vigilias: sólo se advierte que es pintura porque no se le oye cantar. En dos cuadros colocados a ambos lados de la composición, retrató a Francesco Sassetti, de rodillas, y a su esposa, Madonna Nera, con sus hijos (pero esto es en el cuadro de la resurrección del niño) y algunas hermosas jóvenes de la misma familia, cuyos nombres no he podido recoger; todas llevan los trajes y adornos de esa época, y forman un conjunto muy placentero. Además, hizo cuatro Sibilas en la bóveda y, fuera de la capilla, sobre el arco de la fachada, una decoración con la escena en que la Sibila Tiburtina hace que el emperador Octaviano adore a Cristo. Para ser obra al fresco, está muy bien realizada, con la alegría de sus colores muy bellos. Agregó a estos trabajos una tabla, también de su mano, en que pintó al temple una Natividad de Cristo que maravilla a

cualquier persona inteligente. Allí se hizo un autorretrato y pintó unas cabezas de pastores que son consideradas divinas. De la mencionada Sibila y otros detalles de esa obra hay en nuestro Libro bellísimos dibujos en claroscuro, particularmente uno de la perspectiva del puente de Santa Trinità.

Para el altar mayor de los Hermanos Jesuitas pintó una tabla con algunos Santos de rodillas: son San Justo, obispo de Volterra, patrono de esa iglesia; San Cenobio, obispo de Florencia; un Ángel Rafael y un San Miguel con hermosísima armadura, y otros Santos. A la verdad, merece ser alabado Domenico porque fue el primero que empezó a imitar con los colores algunas guarniciones y adornos de oro, cosa que hasta entonces no se hacía, y desechó en gran parte aquellos ornamentos que se hacían dorando con mordiente o sobre bolo, y que son más de chapuceros que de buenos maestros pintores. Pero más que las otras figuras es hermosa la Virgen con el Niño en brazos, rodeada por cuatro angelitos. Esta tabla que, como pintura al temple, es inmejorable, fue puesta a la sazón fuera de la puerta de Pinti, en la iglesia de esos religiosos, pero como allí se echó a perder, como en otro momento se dirá, la llevaron a la iglesia de San Giovannino, donde hoy se encuentra, dentro de la puerta de San Pier Gattolini, donde está el convento de dichos Jesuitas.Y en la iglesia de Cestello hizo una tabla, concluida por David y Benedetto, sus hermanos, con la Visitación de Nuestra Señora, en que hay

algunas graciosísimas y bellísimas cabezas femeninas. En la iglesia de los Innocenti hizo al temple una tabla de los Magos, muy alabada, con cabezas muy hermosas, de actitudes y expresiones variadas, tanto de jóvenes como de ancianos. Es particularmente bella la cara de Nuestra Señora, revestida de toda la modestia, hermosura y gracia que el arte puede dar a la Madre del Hijo de Dios. En San Marcos, en la pared del medio de la iglesia, hizo otra tabla y, en la cámara de huéspedes, una Cena; ambas obras están realizadas con prolijidad. En la casa de Giovanni Tornabuoni pintó un cuadro redondo de los Reyes Magos, hecho con diligencia, y para Lorenzo de Médicis el Viejo hizo en el Spedaletto una fragua de Vulcano, en que muchas figuras desnudas trabajan, forjando con sus martillos saetas para Júpiter. En Florencia, en la iglesia de Ognissanti, pintó al fresco, compitiendo con Sandro Botticelli, un San Jerónimo que hoy está al lado de la puerta que conduce al coro; alrededor de la figura puso una infinidad de libros y otros elementos que emplean los estudiosos. Como los religiosos decidieron trasladar el coro, esa pintura y la de Sandro Botticelli fueron aseguradas con hierros y transportadas al centro de la iglesia, lo que se hizo sin tropiezos en los días mismos en que se imprimen por segunda vez estas Vidas. Pintó también el arco sobre la puerta de Santa Maria Ughi, y un tabernáculo para el gremio de los mercaderes de lino. También hizo un San Jorge muy hermoso, que mata a la serpiente, en dicha

iglesia de Ognissanti. A la verdad, entendió muy bien la técnica de la pintura mural y fue muy diestro en su ejecución; también fue muy concienzudo en la composición de sus obras.

Fue llamado después a Roma, por el Papa Sixto IV, para pintar con otros maestros su capilla. Allí hizo a Cristo llamando a Pedro y Andrés, que abandonan sus redes, y la Resurrección de Jesucristo, obra destruida hoy en su mayor parte porque está sobre aquella puerta en que fue preciso reemplazar el arquitrabe derruido. En esa misma época estaba en Roma el respetado y acaudalado mercader Francesco Tornabuoni, muy amigo de Domenico. Habiendo muerto de parto la esposa de éste, como se ha referido en la vida de Andrea Verrocchio, le hizo construir una sepultura en la Minerva, para honrarla como correspondía a su nobleza, y quiso que Domenico pintara todo el frente de la tumba y, además, una pequeña tabla al temple. Domenico hizo cuatro composiciones en esa pared: dos escenas de la vida de San Juan Bautista y dos de Nuestra Señora, las cuales, a la verdad, fueron muy elogiadas en su tiempo. Y encontró Francesco tanta satisfacción en la obra de Domenico, que cuando éste volvió a Florencia con honores y dinero, lo recomendó por carta a Giovanni Tornabuoni, su pariente, expresándole qué bien había sido servido por él y cuán satisfecho estaba el Papa de sus pinturas. Enterado de esto Giovanni, se propuso encargarle algún trabajo magnífico, capaz de honrar su

propia memoria y procurar a Domenico fama y provecho.

Casualmente, en Santa Maria Novella, en el convento de los hermanos Predicadores, la capilla mayor, pintada anteriormente por Andrea Orcagna, había quedado parcialmente destruida por el agua, porque la protección del techo de la bóveda era defectuosa. Por lo tanto, muchos ciudadanos habían querido restaurarla o hacerla pintar de nuevo, pero los patronos, que pertenecían a la familia de los Ricci, nunca lo consintieron porque no podían hacer semejante gasto ni se decidían a autorizar a otros a hacerlo, para no perder sus derechos de patronato y su escudo de armas, puesto por sus antepasados. Giovanni, deseoso de que Domenico le hiciera ese monumento, se empeñó en esa iniciativa, intentando diversos medios: finalmente prometió a los Ricci cargar con todos los gastos, recompensarlos en alguna forma y hacer poner sus armas en el más patente y adornado lugar de la capilla. Así se pusieron de acuerdo, firmando contrato en los términos más precisos, sobre la base mencionada; hecho lo cual Giovanni encargó a Domenico ejecutar la obra, tratando los mismos asuntos que ya anteriormente se habían pintado allí. El precio sería de mil doscientos ducados de oro y, en caso de que le agradara la obra, pagaría doscientos más. Domenico empezó el trabajo y no descansó hasta que, al cabo de cuatro años, lo dejó concluido, en 1485, con grandísima satisfacción y contento de dicho

Giovanni, el cual, declarándose bien servido y confesando ingenuamente que Domenico había ganado los doscientos ducados de premio, pidió que se conformase con el primer precio. Y Domenico, que estimaba mucho más la gloria y el honor que las riquezas, inmediatamente renunció a la bonificación, afirmando que prefería haberlo satisfecho que quedarse contento con el pago. Luego, Giovanni hizo hacer dos escudos grandes de piedra, el de los Tornaquinci y el de los Tornabuoni, para ponerlos en las pilastras fuera de la capilla, mientras hacía colocar en el arco otras armas de dicha familia, dividida en muchas ramas, es decir las de los Giachinotti, los Popoleschi, los Marabottini y los Cardinali. Y cuando Domenico pintó luego la tabla del altar, en un marco decorativo dorado, debajo de un arco, hizo colocar como complemento de la obra el tabernáculo del Sacramento, en cuyo frontispicio se puso un escudito de un cuarto de braccio 81 con las armas de dichos patronos, los Ricci. Lo bueno fue cuando se inauguró la capilla, pues los Ricci buscaron con gran agitación su escudo de armas, y como no lo encontraron, acudieron finalmente al magistrado de los Ocho, llevándole el contrato. Ante el juez, los Tornabuoni demostraron que el escudo había sido colocado en el lugar más evidente y respetable de la capilla, y cuando los Ricci protestaron, diciendo que no se veía, contestaron que incurrían en error y que debían conformarse con tener sus armas en tan honroso lugar como lo era la

vecindad del Santísimo Sacramento. Y el magistrado resolvió que así debía quedar, como al presente se ve. Y si alguno estima que esto se sale del tema que ha de tratarse en estas Vidas, ruégole que no se moleste, pues lo escribo al correr de la pluma y sirve, por lo menos, para demostrar que la pobreza está a merced del rico y que la riqueza unida a la prudencia logra lo que se propone, sin merecer censura.

Pero volviendo a la bella obra de Domenico: en esta capilla están en primer lugar, en la bóveda, los cuatro Evangelistas, de tamaño mayor que el natural; y en las paredes de la ventana hay escenas de la vida de Santo Domingo y San Pedro Mártir, así como un San Juan en el desierto, una Anunciación de la Virgen y muchos Santos patronos de Florencia, arrodillados. También se ven allí los retratos de Giovanni Tornabuoni, a la derecha, y de su esposa, a la izquierda, muy parecidos, según se asegura. En la pared de la derecha hay siete composiciones en compartimientos separados, seis abajo, en cuadros tan grandes como caben en ese espacio, y uno arriba, ancho como dos de esas composiciones y encerrado en el arco de la bóveda. A la izquierda hay otras tantas composiciones acerca de San Juan Bautista. La primera de la pared derecha es la escena en que Joaquín es arrojado del templo: en su rostro se pinta la paciencia, como en el de los demás el desprecio y el odio que los judíos sentían por quienes, sin tener hijos, iban al templo. En esta obra, del lado de la ventana hay cuatro retratos del natural, siendo el

anciano barbilampiño con toca roja la efigie de Alessio Baldovinetti, maestro de Domenico para la pintura y el mosaico. Otra figura, con la cabeza descubierta, una mano en la cintura, una capa roja y un jubón azul, es Domenico mismo, autor de la obra, que se retrató a sí mismo mirándose en un espejo. En cuanto al que tiene cabello negro y labios gruesos, es Bastiano da San Gemignano, su discípulo y cuñado, y el otro, que vuelve la espalda y lleva un bonete, es David Ghirlandaio, pintor, su hermano. Quienes los han conocido dicen que todos ellos son muy parecidos y naturales. La segunda composición representa la Natividad de Nuestra Señora, y está hecha con gran diligencia. Entre otras cosas notables, el artista hizo allí, en la habitación en perspectiva, una ventana por la cual entra la luna que engaña a quien la mira. Además, mientras Santa Ana está en cama, visitada por algunas damas, otras mujeres lavan con gran cuidado a la Virgen: una vierte el agua, otras preparan las fajas o prestan servicios similares, y mientras cada cual atiende a lo suyo, hay una mujer que tiene a la criatura en brazos y sonriendo la hace reír, con una gracia señoril verdaderamente digna de una obra como ésta. No hablemos de muchas otras perfecciones de cada figura. El tercer cuadro, que está encima del primero, representa a Nuestra Señora subiendo las gradas del templo; allí hay un edificio en perspectiva que se pierde de vista muy lógicamente, y un desnudo que a la sazón fue muy alabado, porque no se hacían muchos, pero

que no es tan perfecto como los que se pintan en nuestros días. Al lado están las Nupcias de la Virgen; en esa composición mostró Domenico la cólera de aquellos que se desahogan rompiendo las varas que no florecieron como la de José, y puso numerosas figuras en un interior muy acertado. En la quinta pintura se ve llegar a los Magos a Belén, con gran número de hombres, caballos y dromedarios, y otras cosas varias. Esta composición es, por cierto, acertada. Y al lado está la sexta, con la cruel impiedad de Herodes hacia los Inocentes; en ella se ve, espléndidamente ejecutado, el entrevero de mujeres y soldados a caballo que las atacan. En verdad, de todas las pinturas de Domenico que allí se ven, ésta es la mejor. Está realizada con criterio, ingenio y arte grande. Expresa la impía voluntad de los que, mandados por Herodes, sin reparar en las madres matan a aquellos pobres niños, entre los cuales se ve a uno que, prendido aún al seno, muere por las heridas recibidas en el cuello, de modo que mama, por no decir bebe, no menos sangre que leche, escena que despertaría piedad aun en aquellos en quienes estuviera bien muerta, no sólo por la naturaleza del hecho, sino por la forma en que está representado. Hay también un soldado que se ha llevado por la fuerza a un niño; mientras, corriendo, lo aprieta contra su pecho para matarlo, la madre de la criatura le tira de los cabellos con enorme furor y lo obliga a doblar la espalda. Produce así el pintor tres grandes efectos: uno es el del niño al que se ve morir;

el otro es el de la crueldad del soldado que se venga en la criatura del dolor que siente, y el tercero es el de la madre que, asistiendo a la muerte de su hijo, con furia y desesperación hace que aquel asesino no escape sin sufrimiento. Es, verdaderamente, más de filósofo admirable por su pensamiento que de pintor. Están expresados allí muchos otros sentimientos, y quien contemple la obra reconocerá sin duda que ese maestro de aquel tiempo fue excelente. Sobre ésta, en la séptima pintura, se ve el tránsito de Nuestra Señora y su Asunción, con infinito número de Ángeles e infinitas figuras y paisajes, además de los adornos que Domenico solía poner en abundancia, con su estilo fácil y su técnica.

En la otra pared están las escenas de la vida de San Juan, siendo la primera la del sacrificio de Zacarías, en el templo, cuando se le aparece el Ángel y, porque no le cree, enmudece. Deseoso de mostrar que a los sacrificios en los templos siempre concurren las personas más notables, para hacer más solemne la escena representó Domenico en ella a buen número de ciudadanos florentinos que a la sazón gobernaban aquel Estado, y, particularmente, a todos los Tornabuoni, jóvenes y viejos. Además, para atestiguar que en aquella época florecían toda clase de talentos, en particular en el culto de las letras, hizo en círculo a cuatro medias figuras que conversan, en la parte inferior de la pintura: eran los cuatro hombres más sabios que se encontraban en Florencia en esos

tiempos. El primero es Messer Marsilio Ficino, que viste ropas de canónigo; el segundo, con una capa roja y con una cinta negra al cuello, es Cristòfano Landino; Demetrio Greco es el que se vuelve hacia aquél y en medio de los tres, el que alza un poco la mano es Messer Angelo Poliziano. Los cuatro están llenos de vida y animación. Al lado de esta composición está la segunda, que es la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel. Allí hay muchas damas que la acompañan y son retratos de mujeres de aquella época, entre las cuales figura Ginevra de' Benci, entonces bellísima jovencita. En la tercera pintura, sobre la primera, está el Nacimiento de San Juan, hecho con un concepto bellísimo, pues mientras Santa Isabel está en cama, recibiendo la visita de vecinas, y el ama sentada alimenta al niño, una mujer se lo pide con gran alegría, para mostrar a aquellas señoras el vástago que en su vejez ha dado a luz la dueña de casa. Finalmente, hay una joven que trae frutas y vino de la ciudad, a la usanza florentina, la cual es muy hermosa. En la cuarta composición, al lado de ésta, Zacarías, aún mudo, se asombra de que le haya nacido ese hijo y, cuando le preguntan qué nombre le pondrá, con una pluma escribe «Juan será su nombre» en la hoja que tiene en las rodillas, a la vez que fija la mirada en el niño que lleva en brazos una mujer, reverentemente arrodillada ante él. Asisten al acto otras figuras que expresan asombro y parecen dudar de que sea cierto. En la quinta pintura, se ve a San Juan

predicando a las multitudes, que con atención escuchan las nuevas palabras, en particular los Escribas, que por cierta expresión de sus rostros parece que se burlaran de esa ley que, en verdad, odian. En esa composición hay muchos hombres y mujeres, unos de pie, otros sentados, en diversas actitudes.

En la sexta obra se ve a San Juan bautizando a Cristo, cuya reverencia demuestra claramente la fe que debe tenerse en ese Sacramento. Y como esto dio importantes frutos, el pintor representó allí muchas figuras desnudas y descalzas que, esperando ser bautizadas, tienen la fe y el deseo pintados en el rostro; una de esas figuras, que se está quitando un zapato, es la representación misma de la vivacidad. En la última composición, que está al lado de la bóveda, hizo Domenico el suntuosísimo festín de Herodes, con el baile de Herodías; allí, infinidad de criados hacen diversos movimientos, y la grandeza de un edificio trazado en perspectiva muestra abiertamente el talento desplegado por Domenico en esas pinturas.

Ejecutó al temple toda la tabla de altar aislada, y las demás figuras que están en los seis cuadros. Además de la Virgen sentada en el cielo, con el Niño en brazos, los Santos que la rodean y el San Lorenzo y el San Esteban, que son completamente vivientes, hizo un San Vicente y un San Pedro Mártir a los cuales sólo les falta la palabra. Cierto es que de la tabla quedó

inconclusa una parte, a causa de la muerte de Domenico: la había adelantado tanto, que sólo le faltaba terminar algunas de las figuras del fondo de la Resurrección de Cristo y tres figuras de las composiciones cuadradas, que concluyeron Benedetto y David Ghirlandaio, sus hermanos. Esta capilla fue considerada como una obra bellísima, grandiosa, elegante y encantadora por la vivacidad del colorido, por la habilidad y la pulcritud técnicas de la ejecución en el muro y por el hecho de que se hicieron muy pocos retoques en seco, aparte de la riqueza de invención y el acierto de la composición. Y ciertamente merece Domenico grandes alabanzas en todo sentido pero sobre todo por la vida de las cabezas, que son retratos del natural y tienen para quien contempla la obra el valor de vivísimas efigies de muchas personas principales.

Para el mismo Giovanni Tornabuoni, en el Casso Maccherelli[79], su propiedad de campo, a poca distancia de la ciudad, decoró una capilla a orillas del río de Terzolle. Hoy está bastante arruinada, por la vecindad del agua; sin embargo, a pesar de haber estado durante muchos años sin techo, bañada por las lluvias y ardida por el sol, la decoración ha subsistido como si hubiera estado protegida, tan bueno es trabajar al fresco cuando la obra se ejecuta bien y con juicio, sin retoques a seco. También hizo en el Palacio de la

---

79 . Chiasso Maceregli.

Señoría, en la sala donde está el maravilloso reloj de Lorenzo della Volpaia, muchas figuras de Santos florentinos, con bellísimos adornos. Era tan dispuesto para el trabajo y tan deseoso de satisfacer a todo el mundo, que había dado instrucciones a sus ayudantes para que aceptaran cualquier encargo que llegase al taller, aunque se tratase de cubrir de pintura los arcos de canastos de mujer, diciéndoles que si ellos no querían hacerlo, lo haría él mismo para que nadie se fuera descontento de su obrador. Le desagradaban las preocupaciones caseras, de modo que daba a David, su hermano, el dinero para todos los gastos de la casa, diciéndole: «Déjame trabajar y tú, provee; que ahora que he empezado a conocer mi oficio, me duele que no me encarguen decorar todo el circuito de las murallas de la ciudad de Florencia». Con estas palabras revelaba cuán animoso y decidido era. Hizo en San Martino de Lucca una tabla de San Pedro y San Pablo. En la abadía de Settimo, en las afueras de Florencia, ejecutó al fresco la fachada de la capilla mayor, y para el muro central de la iglesia pintó dos tablas al temple. En Florencia hizo muchos medallones, cuadros y pinturas diversas que no se ven fácilmente por estar en casas particulares. En Pisa pintó el nicho del altar mayor del Duomo y trabajó en muchos otros sitios, por ejemplo en la fachada de la Opera, donde representó al rey Carlos -retratado del natural- protegiendo a la ciudad. En la iglesia de San Girolamo, de los Hermanos Jesuitas, hizo dos tablas al temple, la del altar mayor y

otra más. En ese mismo edificio existe de su mano un cuadro de San Roque y San Sebastián, que fue obsequiado a esos Padres por uno de los Médicis, motivo por el cual se le han puesto las armas del Papa León X.

Domenico dibujó antigüedades de Roma, tales como arcos, termas, columnas, coliseos, agujas, anfiteatros y acueductos y, según parece, era tan certero en su oficio que dibujaba a ojo, sin regla ni compás, ni medida. Cuando tomaba medidas, después de haber hecho los dibujos, resultaban justísimas. Dibujando a ojo el Coliseo, puso una figura de pie que sirve de escala para todo el edificio. Después de su muerte, los maestros hicieron la prueba y encontraron que la medida era muy exacta.

En el cementerio de Santa Maria Nuova pintó al fresco, sobre la puerta, un bellísimo San Miguel cubierto por una armadura que tiene reflejos, lo que pocas veces se había hecho antes de él. Y en la Abadía de Passignano, sede de los monjes de Vallombrosa, trabajó en compañía de su hermano David y de Bastiano da San Gimignano. Antes de la llegada de Domenico, los monjes trataron mal a los pintores, en materia de comida, motivo por el cual protestaron ante el abad, pidiéndole que los hiciera servir mejor, pues no era decente que los tratara como obreros. Prometió el abad satisfacerlos, y se excusó diciendo que el error se debía más a ignorancia de los hospederos que a

malicia. Llegó Domenico y las cosas continuaron del mismo modo, y David fue a hablar de nuevo con el abad, disculpándose de insistir y diciendo que no lo hacía por él, sino por los méritos y el talento de su hermano. Pero el abad, como ignorante que era, no le dio respuesta. Esa noche, cuando los pintores se sentaron a cenar, llegó el hospedero con una fuente de guisotes y tortas de porquería, como de costumbre. David montó en cólera, volcó la sopa sobre el fraile y asiendo el pan que estaba sobre la mesa golpeó con él de tal manera al religioso, que éste fue llevado a su celda más muerto que vivo. El abad, que ya estaba en cama, se levantó y acudió al oír el tumulto, creyendo que se derrumbaba el convento. Y encontrando descalabrado al hospedero, empezó a reñir con David. Éste, enfurecido, le contestó que saliera de su presencia y que el talento de Domenico valía más que cuantos puercos abades, sus semejantes, hubo en ese monasterio. El abad se arrepintió y en adelante, cuidó de tratar a los pintores como se lo merecían.

Concluida la obra, Domenico regresó a Florencia y pintó una tabla para el Señor de Carpi. Envió otra a Rímini, al señor Carlo Malatesta, que la hizo colocar en su capilla de San Domenico. Esta tabla estaba pintada al temple y tenía tres figuras bellísimas y pequeñas escenas debajo. Detrás había figuras en imitación de bronce, de dibujo y arte muy notables. Dos tablas más hizo para la abadía de San Giusto, en las afueras de Volterra, perteneciente a la Orden de los

Camaldulenses. Esas tablas, que son realmente bellas, las encargó el Magnífico Lorenzo de Médicis, porque a la sazón tenía la encomienda de dicha abadía el cardenal Juan de Médicis, su hijo, que luego fue el Papa León. El muy reverendo Messer Giovan Batista Bava, encomendero de esa misma abadía, la restituyó hace pocos años a dicha congregación de los Camaldulenses.

Trasladóse luego Domenico a Siena, con la ayuda del Magnífico Lorenzo de Médicis, quien le dio garantía de veinte mil ducados para la obra, consistente en cubrir con mosaicos la fachada del Duomo; y empezó a trabajar con buen ánimo y mejor estilo. Pero, sorprendido por la muerte, dejó la obra inacabada, tal como a causa del fallecimiento de dicho Magnífico Lorenzo quedó sin terminar, en Florencia, la capilla de San Zenobi, en que Domenico había empezado a hacer los mosaicos, en colaboración con Gherardo el miniaturista. Sobre la puerta lateral de Santa Maria del Fiore por la cual se va a los Servi, hay una Anunciación en mosaico, muy hermosa, que es de la mano de Domenico, quien aún no ha sido superado por los maestros modernos de esta técnica. Solía decir el pintor que la pintura es el boceto, pero que la verdadera pintura para la eternidad es el mosaico.

Bastiano Mainardi de San Gimignano estudió con él y llegó a ser maestro muy práctico en la técnica del fresco. Acompañó a Domenico a San Gimignano,

donde ambos pintaron la hermosa capilla de Santa Fina. Complacido por la obediencia y la gentileza de Bastiano, que se había portado muy bien, juzgó Domenico que era digno de tener por esposa a una hermana suya, y así su amistad se convirtió en parentesco, por la liberalidad del cariñoso maestro, que premió los méritos del discípulo, adquiridos en empeñoso ejercicio del arte. Domenico hizo pintar por Bastiano -aunque él mismo ejecutó los cartones- una Asunción de la Virgen en la capilla de los Baroncelli, y los Bandini, en Santa Croce. Debajo está Santo Tomás, recibiendo el Cinturón: es un buen trabajo al fresco. Domenico y Bastiano pintaron juntos, en Siena, en el palacio de los Spannocchi, decorando una habitación con muchas figuras pequeñas al temple. Y, en Pisa, además del ya mencionado nicho de la catedral, pintaron todo el arco de la capilla lleno de Ángeles, así como las puertas que cierran el órgano. Y empezaron a dorar el techo. Luego, cuando iba a poner manos a la obra, en Pisa y Siena, para ejecutar grandes trabajos, Domenico se enfermó, sufriendo gravísima fiebre, cuya pestilencia le quitó la vida en cinco días. Estando enfermo, los Tornabuoni le enviaron como obsequio cien ducados de oro, para demostrarle su amistad y su interés, agradeciendo los servicios prestados por Domenico a Giovanni y su familia. Domenico vivió cuarenta y cuatro años y con muchas lágrimas y piadosos suspiros de David y Benedetto, sus hermanos, y de Ridolfo, su hijo, se le hicieron

hermosas exequias y fue sepultado en Santa Maria Novella. Esa pérdida causó mucho dolor a sus amigos. Enterados de su fallecimiento, muchos excelentes pintores extranjeros escribieron a sus deudos, condoliéndose de su cruel desaparición. Dejó a sus discípulos David y Benedetto Ghirlandaio, Bastiano Mainardi da San Gimignano y Miguel Ángel Buonarroti, florentino, Francesco Granaccio, Niccolò Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo dell'Indaco, Baldino Baldinelli y otros maestros, todos de Florencia. Murió en 1493.

Más que ningún toscano, de los muchos que se dedicaron a ese arte, enriqueció Domenico la pintura de mosaico de estilo más moderno, como lo demuestran las obras realizadas por él, aunque sean pocas. Por tal riqueza memorable de su arte, merece jerarquía y honores, así como ser celebrado con alabanzas extraordinarias después de su muerte.

Sandro Botticelli, pintor de Florencia



En esos días de Lorenzo de Médicis el Magnífico, que fueron una verdadera edad de oro para los hombres de genio, floreció Alessandro, llamado Sandro según nuestra costumbre, y Botticello, por razones que daremos de inmediato. Era hijo de Mariano Filipepi, un ciudadano de Florencia, quien lo educó cuidadosamente, enseñándole todo aquello que los niños suelen aprender antes de la edad en que son primeros aprendices de oficios. Aunque Sandro dominó muy pronto cuanto le agradaba, siempre se mostraba desasosegado, y en la escuela no podía concentrarse en la lectura, la escritura y la aritmética. En vista de ello su padre, desesperado por esa mente tan extravagante, lo colocó en el taller de un orfebre compadre suyo, llamado Botticello, un maestro muy estimado en el oficio. A la sazón existían muy estrechas y amistosas relaciones entre los orfebres y los pintores, de suerte que Sandro, que era un

muchacho ingenioso y aficionado al dibujo, se sintió atraído por la pintura y decidió consagrarse a ella. Cuando manifestó su deseo a su padre, este último, que reconoció su inclinación, lo llevó a Fray Filippo del Carmine, admirable pintor de la época, y concertó con éste que enseñaría a Sandro, según deseaba el muchacho. Sandro, dedicado en cuerpo y alma a su arte, siguió e imitó tan bien a su maestro, que éste se encariñó con él y le enseñó tan solícitamente, que muy pronto el muchacho alcanzó una perfección que nadie hubiera creído posible. Era joven aún cuando pintó para la Mercatanzia de Florencia una Fortaleza para la serie de las Virtudes ejecutadas por Antonio y Piero del Pollajuolo. En la capilla de los Bardi, en Santo Spirito, Florencia, pintó una tabla que está cuidadosamente ejecutada y bien terminada, la cual contiene algunos olivos y palmeras reproducidos con sincero deleite. Hizo una tabla para las monjas de Convertite y otra para las de San Barnaba. En la pared central de Ognissanti, al lado de la puerta que conduce al coro, pintó un San Agustín por encargo de los Vespucci, en el cual se esforzó por sobrepujar a todos sus contemporáneos, y especialmente a Domenico Ghirlandaio, quien había pintado un San Jerónimo del otro lado. Esta obra resultó muy satisfactoria, siendo la cabeza del santo la expresión de profundo pensamiento y penetrante sutileza que caracterizan a las personas sabias continuamente sumidas en el examen de cuestiones difíciles y abstrusas. Como

referí en la Vida de Ghirlandaio, esta pintura fue transportada sin sufrir deterioro en 1564. De esta suerte, Sandro ganó renombre y fama y fue empleado por el gremio de Porta Santa Maria para hacer la Coronación de la Virgen para San Marcos, con un coro de ángeles, y ejecutó este encargo admirablemente. En la Casa de los Médicis realizó muchas cosas para Lorenzo el Magnífico, notablemente una Pallas de tamaño natural sobre un motivo de sarmientos llameantes, y también un San Sebastián. En Santa Maria Maggiore, en Florencia, hay una hermosa Piedad con pequeñas figuras, al lado de la Capilla de los Panciatichi. Hizo pinturas en tondo para varias casas de la ciudad, y un buen número de desnudos femeninos, dos de los cuales se encuentran actualmente en Castello, en la villa del Duque Cosme. Una es el Nacimiento de Venus, soplada hacia la tierra por las brisas, con cupidos; la otra es también una Venus en compañía de las Gracias, que la cubren de flores, representando la Primavera, expresada por el pintor con mucha gracia. En la casa de Giovanni Vespucci, en la via de' Servi, ahora de Piero Salviati, hizo un número de pinturas en torno de una habitación, encerradas en un marco decorativo de nogal, y figuras llenas de vida y belleza. En la Casa Pucci hizo la historia de Nastagio degli Onesto[80], de Boccaccio, con

[80] Decamerón. Día 5.º Novela 8. Posiblemente esos paneles son los que se encuentran actualmente en la Galería Nacional de Londres.

pequeñas figuras, consistiendo la serie en cuatro composiciones de gran belleza y gracia. Luego ejecutó un cuadro en tondo de la Epifanía. En la capilla de los monjes de Cestello pintó una Anunciación. Al lado de la puerta lateral de San Piero Maggiore, hizo un panel para Matteo Palmieri, con gran número de figuras que representan la Asunción de Nuestra Señora, con registros de patriarcas, profetas, apóstoles, evangelistas, mártires, confesores, doctores, vírgenes, y las jerarquías de ángeles, todo el conjunto según el proyecto que le entregara Matteo, quien fue un hombre de valía y erudito. Ejecutó esta obra con la máxima maestría y diligencia, e introdujo en ella los retratos de Matteo y su mujer de rodillas. Mas, aunque la gran belleza de esta obra debió acallar la envidia, algunas personas malignas, no pudiendo encontrar otra falta en ella, dijeron que Matteo y Sandro eran culpables de grave herejía. Si esto es cierto o incierto, no me corresponde a mí juzgarlo, pero sé que las figuras de Sandro son admirables por el esmero con que las ha realizado, y la manera como ha hecho los círculos de los cielos, introduciendo escorzos y paisajes diversos en los espacios entre ángel y ángel. Además, la composición general es excelente. En esta época Sandro recibió el encargo de pintar una pequeña tabla con figuras de tres cuartos de un braccio de largo, que fue colocada en Santa Maria Novella, en la pared principal de la iglesia, entre las dos puertas, a la mano izquierda entrando por la puerta central. El tema es la

Adoración de los Magos, notable por la emoción del hombre de edad madura, que rebosa amor al besar el pie de Nuestro Señor, demostrando claramente que ha alcanzado el fin de su larga jornada. El rey es un retrato de Cosme de Médicis, el antiguo, y es el más hermoso de todos los existentes actualmente por su vida y naturalidad. El segundo es Julián de Médicis, el padre del Papa Clemente VII, quien reverencia al Niño con absorta devoción, y ofrece su regalo. El tercero, que también está arrodillado y parece estar adorando y dando las gracias, mientras confiesa al verdadero Mesías, es Juan, el hijo de Cosme. La belleza de las cabezas en esta escena es indescriptible, sus actitudes todas diferentes, algunas totalmente de frente, otras de perfil, otras de tres cuartos, algunas inclinadas, y de muchas otras maneras, mientras las expresiones de los acompañantes, tanto jóvenes como viejos, son sumamente variadas, lo cual demuestra la perfecta maestría del artista. Además, Sandro ha diferenciado perfectamente los séquitos de cada rey. Es una obra maravillosa de color, dibujo y composición, y el asombro y la admiración de todos los artistas. Esta pintura trajo a Sandro tal reputación en Florencia y en el exterior, que el Papa Sixto IV le confió la dirección de la decoración de la capilla que estaba construyendo en su palacio en Roma. Allí Sandro pintó los siguientes temas: Cristo tentado por el demonio; Moisés matando el Egipcio y recibiendo de beber de la hija de Jethro Madianita; el sacrificio de los hijos de Aarón y el fuego

celeste que los consumió, con algunos de los Papas canonizados en los nichos superiores[81]. Con esto ganó mayor renombre aún entre muchos rivales que estaban trabajando con él, florentinos y nativos de otras ciudades, y recibió del Papa una buena suma de dinero. Pero lo gastó todo durante su estada en Roma con su habitual ligereza, y después de terminar su parte de trabajo, lo descubrió y partió directamente para Florencia. Por ser persona sutil comentó una parte de la obra de Dante e ilustró el Inferno, que imprimió, y en lo cual pasó mucho tiempo, y como entre tanto no trabajaba, se produjo gran desorden en su vida. Imprimió muchos otros dibujos, pero de una calidad inferior, pues las planchas estaban mal grabadas, siendo su mejor trabajo el triunfo de la fe de Fray Girolano Savonarola de Ferrara. Era adherente de la secta de éste y ello le llevó a abandonar la pintura y, como no tenía renta, se vio envuelto en las más serias dificultades. Pero como permaneció obstinado en su determinación y se convirtió en un Piagnone, como se les llamaba, abandonó el trabajo, y debido a ello llegó a ser tan pobre en su vejez, que si Lorenzo de Médicis, mientras vivió, no lo hubiera asistido, porque el artista había ejecutado muchas cosas para este príncipe en el Spedaletto de Volterra, y si no le hubieran ayudado sus

[81] Estos frescos fueron encargados en 1481. Por otra parte, Vasari confunde algunos temas, el que llama el «sacrificio de los hijos de Aarón» representa en realidad la Purificación del Leproso.

amigos y muchos hombres ricos que admiraban su genio, se habría prácticamente muerto de hambre. En San Francisco, fuera de la puerta de San Miniato, hay una pintura en tondo de Sandro, que representaba una Virgen y ángeles de tamaño natural, que era considerada muy hermosa.

Sandro era un tipo alegre y siempre gastaba bromas a sus alumnos y amigos. Cuentan que una vez tenía un alumno llamado Biagio, quien hizo una pintura para vender como la que acabamos de mencionar, y Sandro la vendió a un ciudadano por seis florines de oro. Al encontrarse con Biagio, Sandro le dijo: «Por fin he vendido tu pintura, pero esta noche la colocarás más alto para que se vea mejor y mañana irás a la casa de este ciudadano y lo traerás acá para que la vea con buena luz y bien colgada, entonces te dará el dinero». «¡Oh, qué bien ha hecho usted maestro mío!», dijo Biagio, y entrando en el taller colgó bien alto la pintura, después de lo cual se fue.

En seguida, Sandro y otro alumno llamado Jacopo hicieron ocho capuchas de papel, como las que usan los ciudadanos, y las aseguraron con cera blanca en las cabezas de los ángeles que rodeaban a la Virgen. A la mañana siguiente, regresó Biagio con el ciudadano que había comprado la pintura, y que estaba prevenido de la broma. Cuando Biagio entró al taller y miró hacia arriba, vio a su Virgen sentada, no en medio de ángeles, sino de la señoría de Florencia, con sus

capuchas. Estaba por disculparse ante su parroquiano, pero como este último nada dijo sino que elogió la pintura, se reservó su comentario. Finalmente, Biagio fue a la casa del ciudadano y recibió de éste el pago de seis florines estipulado por su maestro. Entre tanto, Sandro y Jacopo sacaron las capuchas de papel y cuando Biagio regresó, vio que sus ángeles eran ángeles y no ciudadanos con capucha. Atónito, no sabía qué decir. Al fin se volvió a Sandro y le dijo: «Maestro, no sé si estoy dormido o despierto. Cuando vine aquí, esos ángeles tenían capuchas rojas en sus cabezas y ahora no llevan nada; ¿qué significa esto?». «Debes estar loco, Biagio, dijo Sandro; ese dinero te ha trastornado la cabeza. Si hubiera sido así, ¿crees que el ciudadano habría comprado la pintura?» «Es verdad, replicó Biagio, nada me dijo acerca de ello, y ciertamente que me extrañó.» Todos los muchachos del taller rodearon a Biagio y juntos lograron convencerlo de que su cabeza había estado trastornada. Una vez fue a vivir al lado de la casa de Sandro un tejedor, quien abrió un taller donde armó ocho telares, los cuales hacían tal ruido cuando estaban funcionando, que ensordecían al pobre Sandro, y toda la casa trepidaba, pues las paredes no eran tan resistentes como debieran, de suerte que por este u otro motivo, el pintor no podía trabajar ni permanecer en su casa. Varias veces rogó a su vecino que pusiera remedio a tales molestias, pero éste le contestaba que en su casa él podía hacer cuanto le

viniera en gana. Esto irritó a Sandro y, como la pared de su casa era más alta que la de su vecino y no muy sólida, colocó arriba de ésta una enorme piedra en equilibrio, la cual parecía que al menor movimiento iba a caer y romper las paredes, el techo y los telares del vecino. Aterrorizado ante este peligro, el tejedor recurrió a Sandro quien, adoptando su propia frase, le respondió que él podía hacer lo que quería en su casa. Al no poder obtener otra satisfacción, el hombre se vio obligado a pactar y a conducirse como buen vecino. Se cuenta también que, por broma, Sandro acusó de herejía a un amigo suyo ante el vicario. El amigo se presentó e inquirió quién le había acusado y de qué. Al saber que era Sandro quien había dicho que él sostenía la opinión de los epicúreos, de que el alma moría con el cuerpo, pidió ver a su acusador ante el juez. Cuando Sandro llegó, dijo: «Es verdad que tengo esta opinión del alma de este hombre, porque es un bruto. ¿No piensan ustedes que es un hereje, ya que sin ninguna educación, y casi sin saber leer, comenta al Dante, usando su nombre en vano?»

Se dice que Sandro quería muchísimo a todos los que se dedicaban al estudio de las artes, y que ganó muchísimo dinero, pero todo lo derrochó debido a su negligencia y desmesura. Cuando llegó a viejo e inútil, tuvo que caminar valiéndose de dos muletas, pues no podía mantenerse de pie, y en este estado de decrepitud murió a la edad de setenta y ocho años, siendo enterrado en Ognissanti, en el año 1515. En el

depósito del duque Cosme hay dos bellísimas cabezas femeninas, de perfil, de su mano, de una de las cuales se dice que es la amante de Julián de Médicis, hermano de Lorenzo, y la otra, la señora Lucrezia de' Tornabuoni, esposa de Lorenzo[82]. También hay allí un Baco, de Sandro, figura muy graciosa que alza una tinaja con ambas manos y se la lleva a los labios. En la capilla de la Impagliata, en el Duomo de Pisa, comenzó una Asunción con un coro de ángeles, pero como no le agradaba, la dejó inconclusa. En San Francisco de Montevarchi ejecutó una pintura para el altar mayor y pintó dos ángeles en la Pieve de Empoli, del mismo lado que el San Sebastián de Rossellino. Fue uno de los primeros en encontrar la manera de hacer estandartes y otras insignias, uniendo las piezas de suerte que los colores no se corren y se ven de ambos lados. También hizo el baldaquino de Orsanmichele, lleno de Vírgenes, todas diferentes y hermosas. Es evidente que esta manera de hacer colgaduras es la más duradera, puesto que éstas no sufren la acción de los ácidos, los cuales muy pronto las corroen, aunque el último procedimiento es usado más a menudo, pues es el menos costoso. El dibujo de Sandro estaba muy por encima del nivel común, a tal punto que después de su muerte muchos artistas trataron de conseguir

[82] La primera, conocida por «la bella Simonetta», se encuentra actualmente en la Galería Pitti, la segunda, es el retrato de la mujer de Pedro de Médicis, y se halla en Berlín.

originales suyos y hay algunos en nuestro Libro ejecutados con gran discernimiento y maestría. Prodigaba las figuras en sus composiciones, como puede observarse en el bordado de la franja de la cruz procesional de los Frailes de Santa Maria Novella, ejecutado según su proyecto. Sandro merece, pues, grandes alabanzas por sus pinturas, a las cuales se dedicaba con diligencia y ardor, realizando obras tales como la Adoración de los Magos, de Santa Maria Novella, ya descrita, que es una maravilla. Otra obra notable es una pequeña pintura en medallón que se encuentra en la habitación del prior de los Angeli de Florencia, en la cual las figuras, aunque pequeñas, son muy graciosas y están armoniosamente dispuestas. Un noble florentino, Messer Fabio Segni, posee un cuadro del mismo tamaño que los Magos, que representa la calumnia de Apeles, de belleza insuperable.

Andrea Verrocchio, pintor, escultor y orfebre florentino



Andrea del Verrocchio, de Florencia, fue en sus tiempos un orfebre, perspectivista, escultor, grabador, pintor y músico. Pero su estilo en escultura y pintura era un tanto duro y tosco, como si hubiera adquirido su habilidad más bien por perseverante estudio que por don natural o facilidad. Esta facilidad, aunque no es tan ventajosa como el estudio y la diligencia, lo hubiera convertido en un artista excelentísimo, pero cuando faltan tanto el estudio como la facilidad, rara vez se encuentra la máxima excelencia, aunque el estudio se lleva la mejor parte. Empero, Andrea, por su inigualada diligencia, ganó un lugar entre los raros y excelentes artistas. En su juventud estudió ciencia y especialmente geometría. Como orfebre hizo, entre otras cosas, algunos broches para capas pluviales, que se encuentran en Santa Maria del Fiore, en Florencia, y una copa cubierta con animales, hojas y otras curiosidades, trabajo muy conocido entre los orfebres. En otra, representó muy lindamente algunos niños

bailando. Al revelar su mérito con estas cosas, Andrea recibió el encargo del gremio de mercaderes, de ejecutar dos bajo relieves de plata para el altar de San Giovanni que, una vez terminados, le dieron mucha gloria y fama.

En aquel tiempo, Roma no poseía todas las grandes figuras de los apóstoles, colocadas habitualmente en el altar de la capilla del Papa, con otros trabajos en plata, ahora destruidos. Andrea fue llamado y, por especial favor del Papa Sixto, se le encomendó la ejecución de todo lo que fuera necesario allí. Realizó su tarea con la mayor diligencia y discernimiento. Al ver que numerosas estatuas antiguas, y otras cosas de Roma, eran muy estimadas, y que el caballo de bronce[83] había sido colocado por orden del Papa en San Juan de Letrán, y que todos los días se excavaban fragmentos de otros objetos, los cuales eran altamente estimados, Andrea decidió dedicarse a la escultura. Por lo tanto, abandonó por completo la orfebrería y comenzó a fundir algunas pequeñas figuras en bronce, que fueron muy admiradas y, animado por esto, comenzó a trabajar en mármol. Alrededor de esta época, murió la esposa de Francesco Tornabuoni, a consecuencia de un parto, y su marido, que la había amado mucho y deseaba rendirle el mayor homenaje posible, encargó a Andrea la ejecución de su tumba. En un sarcófago de mármol, esculpió la figura de la dama, el parto y la

[83] La estatua de Marco Aurelio.

muerte, y ejecutó asimismo tres Virtudes; esta obra fue considerada muy hermosa por ser su primer trabajo en mármol. La tumba fue colocada luego en la Minerva.

Andrea regresó a Florencia con dinero, fama y honor, y dio comienzo a un David de dos braccia y media de altura. Una vez terminada la escultura se la colocó, para su mayor gloria, en la parte superior de las escaleras del palacio, donde estaba la cadena. Mientras estaba ocupado en la ejecución de esta estatua, hizo para Santa Croce la Virgen de mármol que se yergue sobre la tumba de Messer Leonardo Bruni Aretino. Era aún muy joven cuando hizo este trabajo para Bernardo Rossellini, arquitecto y escultor quien, como dijimos, realizó la sepultura completa en mármol. Más adelante, ejecutó en una laja de mármol, un bajo relieve de la Virgen con el Niño, de tamaño mitad del natural, que se guardaba en la Casa de los Médicis, pero que actualmente se encuentra colocada sobre una puerta de la habitación de la duquesa de Florencia, y es una de las cosas más hermosas. También hizo dos cabezas en metal, una de Alejandro el Grande, de perfil, la otra de Darío, cabezas caprichosas, en bajo relieve, con diferentes penachos y armadura, y gran variedad de detalles. Ambas cabezas fueron enviadas por el Magnífico Lorenzo de Médicis a Matías Corvino, rey de Hungría, con muchas otras cosas que diremos oportunamente. Como ganara reputación de excelente maestro, particularmente por sus numerosos trabajos en bronce, en cuya ejecución

se deleitaba, Andrea recibió el encargo de ejecutar la tumba de Juan y Pedro de Médicis en San Lorenzo, con un sarcófago de pórfido sostenido en los cuatro extremos por soportes de bronce, con hermosas hojas torneadas, realizadas con extraordinario esmero. Esta tumba está emplazada entre la capilla del Sacramento y la sacristía, y no existe en lugar alguno mejor trabajo en bronce, especialmente porque Andrea demostró al mismo tiempo su conocimiento de la arquitectura al colocar la tumba en la abertura de una ventana de cinco braccia de ancho por cerca de diez de alto, sobre un pedestal que separa dicha capilla del Sacramento de la vieja sacristía. Para llenar el espacio entre el sarcófago y la bóveda, hizo una reja de malla trenzada de bronce, de diseño ovalado, ornamentada en parte con guirnaldas y otras notables fantasías, ejecutada con gran habilidad, discernimiento e inventiva.

Luego que Donatello hizo el nicho de mármol para el Magisterio de los Seis de la Mercancía, que hoy está frente al San Michèle del oratorio de Orsanmichèle, se requirió un Santo Tomás palpando las heridas de Cristo, pero esta obra no pudo ser llevada a cabo, debido a que algunos querían que la ejecutara Donatello y otros Lorenzo Ghiberti. Como la discusión duró mientras vivieron estos artistas, ambas estatuas fueron encargadas finalmente a Andrea, quien hizo los modelos y formas, las fundió y obtuvo resultados sumamente satisfactorios. Pulidas y terminadas luego las estatuas, las llevó a su presente estado de

perfección, el cual no tiene rival. Santo Tomás manifiesta su incredulidad y una excesiva premura por comprobar el hecho, aunque también expresa amor al poner su mano en el costado de Cristo, mientras el Señor alza su brazo con gran soltura y abre sus vestiduras, poniendo fin de esta suerte a la duda de su incrédulo discípulo, con toda la gracia y divinidad que el arte puede infundir a una figura. La excelencia de los paños muestra que Andrea dominaba su arte tanto como Donato, Lorenzo y otros predecesores, de modo que su trabajo merecía que se colocara en un nicho vecino al de Donato, y fuera tenido entonces como ahora en gran estima.

Como Andrea no podía llegar más alto en esta profesión, y como era un hombre que no podía contentarse con la excelencia en una especialidad, sino que ansiaba destacarse en otras, se interesó por la pintura e hizo algunos bocetos a pluma para un combate de figuras desnudas que se proponía ejecutar en colores en una pared. También hizo unos cartones para unas pinturas que comenzó a ejecutar en colores, pero sea cual fuere la causa, quedaron inconclusas. En nuestro Libro hay algunos de esos dibujos ejecutados con extraordinaria paciencia y discernimiento, entre ellos algunas cabezas femeninas tan hermosas y con una cabellera tan encantadora, que Leonardo da Vinci siempre las imitó. También contiene dos caballos dibujados según el método de aumentar las cosas en proporción y sin error. Asimismo, conservo una cabeza

de caballo en terracota, copia de un modelo antiguo, que es obra notable, mientras que el muy Reverendo Don Vincenzio Borghini tiene otros dibujos en su libro, como ya dijimos. Entre estos dibujos hay un proyecto para una tumba que Andrea realizó para un dux en Venecia, y los Magos adorando a Cristo, con una cabeza de mujer sumamente fina, pintada sobre papel. Por encargo de Lorenzo de Médicis, hizo en bronce un niño abrazando un pescado, destinado a la fuente de la Villa Careggi, el cual, por orden del señor duque Cosme, fue colocado en la fuente del patio de su palacio, y es en verdad una obra maravillosa.

Cuando se terminó la construcción de la cúpula de Santa Maria del Fiore se resolvió, después de muchas discusiones, colocar en el remate de la misma una bola de cobre, de acuerdo con el proyecto de Filippo Brunelleschi. Confiaron la ejecución de esta obra a Andrea, quien hizo una bola de cuatro braccia de alto, y luego la fijó en un disco, de tal suerte, que podía soportar sin peligro la cruz. Una vez terminada, fue colocada en medio del regocijo general. Era menester emplear tanto el ingenio como la diligencia en su construcción, pues era esencial hacerle un hueco en la parte inferior y asegurarla de tal modo que el viento no pudiera hacerle daño. Como Andrea jamás descansaba, sino que siempre estaba trabajando en alguna cosa, sea pintura o escultura, ocurría a veces que un trabajo se acumulaba sobre otro y así no podía cansarse, como le acontecía a muchos otros, de hacer

siempre la misma tarea. Si bien no realizó los cartones mencionados, hizo otras pinturas, entre ellas un cuadro para las monjas de San Domenico de Florencia, bien ejecutado, y del cual estaba satisfecho. Por consiguiente, poco después pintó otro en San Salvi para los monjes de Vallombroso, que representaba a San Juan bautizando a Cristo. En esta obra fue ayudado por Leonardo da Vinci, su discípulo, entonces muy joven, quien hizo un ángel tan superior a las otras figuras de Andrea, que éste resolvió no volver a tocar jamás un pincel, porque Lionardo, a pesar de ser tan joven, lo había superado.

Cosme de Médicis importó de Roma muchas antigüedades, y en el interior de la puerta del jardín o patio que daba a la via de' Ginori, colocó un hermoso Marsias en mármol blanco que, atado a un árbol, estaba a punto de ser desollado. Lorenzo, su sobrino, consiguió un torso y cabeza de otro antiguo Marsias, mucho más bello que el primero, y de piedra roja, y quiso ponerlo junto al primero, mas no pudo porque era muy incompleto. En vista de ello, se lo entregó a Andrea para que lo restaurara y terminara, y el artista hizo tan bien las piernas, las caderas y los brazos que faltaban al de mármol rojo, que Lorenzo, encantado, lo mandó poner en el otro lado de la puerta. Este torso antiguo de Marsias desollado estaba hecho con habilidad y discernimiento: pues el artista había tallado diestramente algunas vetas blancas y delgadas de la piedra roja en los sitios en que los pequeños nervios se

suelen ver en las figuras naturales cuando son desolladas y esto volvió la obra más viviente cuando fue pulida por primera vez.

Los venecianos deseaban rendir homenaje a la pericia de Bartolommeo da Bergamo, quien les había procurado muchas victorias y, con el objeto de estimular a los demás, invitaron a Andrea, de cuya fama se tenía noticias, a que se trasladara a Venecia, y le encomendaron la ejecución de una estatua ecuestre de bronce de este capitán para la plaza de San Giovanni y Polo. Andrea había hecho el modelo para el caballo y se disponía a fundirlo en bronce, cuando por la intervención de algunos nobles se propuso que Vellano de Padua hiciera la figura y Andrea el caballo. Al oír esto, Andrea rompió las patas y la cabeza de su modelo y, sin decir una palabra, regresó furioso a Florencia. Enterada de esto la Señoría le advirtió que nunca se arriesgara a regresar a Venecia bajo pena de perder la cabeza, a lo cual contestó Andrea que se cuidaría muy bien de hacerlo, pues no estaba en su poder reponer cabezas humanas después que ellos la habían cercenado y, mucho menos, una cabeza como la suya, aunque podía hacerlo en el caso de la cabeza del caballo que había destruido, y aun hacer una más hermosa todavía. Esta respuesta no desagradó a la Señoría y, por consiguiente, lo instaron a que regresara a Venecia, ofreciéndole doble salario. Allí reparó Andrea su primer modelo y lo fundió en bronce, mas no pudo terminarlo, pues sufrió un enfriamiento cuando

estaba acalorado por la fundición y, a consecuencia de ello, murió a los pocos días dejando inconclusa no solamente esta obra, a la que poco faltaba por hacer y que fue colocada en el sitio destinado, sino otras que estaba haciendo en Pistoia, principalmente la tumba del cardenal Forteguerra, con las tres Virtudes Teologales y Dios Padre, terminada luego por Lorenzetto, escultor de Florencia. Andrea tenía cincuenta y seis años cuando murió. Su muerte causó gran pesar entre sus amigos y numerosos discípulos, especialmente a Nanni Grosso, el escultor, tipo muy excéntrico tanto en su arte como en su vida. Se cuenta que jamás quiso ejecutar un trabajo fuera de su taller, tanto menos para monjes y frailes, salvo que le pusieran como andamio la puerta de la bodega, quedando por consiguiente ésta abierta, de suerte que pudiera entrar y beber cuando le pluguiese sin verse obligado a pedir permiso. Dicen también que en una ocasión en que salió, restablecido de una enfermedad, del hospital de Santa Maria Nuova, a sus amigos que iban a visitarlo y preguntaban por su salud les decía: «Estoy mal». «Sin embargo, te has curado», le replicaban; a lo cual él respondía: «Por eso estoy mal; porque necesitaría una fiebrecita que me permita quedarme cómodamente en el hospital». Cuando estaba moribundo le trajeron un crucifijo en madera, toscamente tallado, mas él solicitó que se lo llevaran y le trajeran uno de Donatello, diciendo que de no hacerlo así moriría desesperado, a tal punto detestaba los trabajos mal hechos. Pietro Perugino y

Leonardo da Vinci, de quien hablaremos más adelante, fueron también alumnos de Andrea, así como Francesco di Simone, de Florencia, quien ejecutó una tumba de mármol en San Domenico de Bolonia, con pequeñas figuras que, por su estilo, podría ser de Andrea. La hizo para Messer Alessandro Tartaglia, un doctor de Imola, y ejecutó otra, similar, en San Brancazio de Florencia, en la sacristía, para el caballero Messer Pier Minerbetti. Asimismo, otro discípulo, Agnolo di Polo, hábil en trabajos en arcilla, llenó la ciudad con sus producciones, y si hubiera querido dedicarse seriamente al arte, hubiera hecho trabajos muy hermosos. Pero el discípulo favorito de Andrea era Lorenzo di Credi, quien hizo traer los restos de su maestro de Venecia, los que fueron depositados en la iglesia de San Ambruogio, en la tumba de Ser Michele di Cione, sobre cuya lápida se grabaron las siguientes palabras:

Ser Michælis de Cionis et suorum[84];

y a continuación:

Hic ossa jacent Andreæ Verrochii qui obiit Venetiis MCCCCLXXXVIII[85].

A Andrea le gustaba mucho hacer vaciados de yeso, siendo el material una piedra blanda que se obtenía en

---

[84] De Ser Michele di Cione y familia.

[85] Aquí yacen los restos de Andrea Verrocchio, muerto en Venecia el año 1488.

Volterra, Siena y muchos otros lugares de Italia. Esta piedra, puesta al fuego y convertida en una pasta mezclándole agua tibia, podía trabajarse como se quisiera, y una vez seca se volvía tan dura que se podían vaciar en ella figuras enteras. Andrea la usaba para sacar moldes del natural, tales como manos, pies, rodillas, piernas, brazos y bustos y de este modo podía tenerlos siempre a la vista e imitarlos. Más adelante, algunos comenzaron a hacer a bajo precio mascarillas de aquellos que morían, a tal punto que pueden verse muchos de esos retratos sobre chimeneas, puertas, ventanas y cornisas de todas las casas de Florencia. Esta práctica ha continuado hasta nuestro tiempo, y ello ha demostrado ser muy ventajoso para obtener muchos de los retratos que figuran en las pinturas del palacio del duque Cosme. Esto se lo debemos a Andrea, quien fue uno de los primeros en utilizar dicho procedimiento.

También se debe a Andrea el perfeccionamiento de las imágenes votivas, no sólo en Florencia, sino en todos los lugares donde hay devoción, y donde las personas se reúnen para ofrecer tales objetos por algún favor recibido. Al principio, estos exvotos consistían en pequeños objetos de plata, o pequeñas tablas pintadas, o también en figurillas de cera toscamente modeladas, pero en la época de Andrea se introdujo un estilo mejor, pues éste, que era amigo de Orsino, un artesano que hacía trabajos en cera y era muy hábil en su oficio, le enseñó a Orsino cómo podía alcanzar la perfección.

Cuando ocurrió la muerte de Julián de Médicis y fue herido su hermano Lorenzo en Santa Maria del Fiore, los amigos y parientes de Lorenzo resolvieron que debían hacerse imágenes de éste y ser colocadas en diversos lugares para dar gracias a Dios por haberle librado de la muerte. Por consiguiente Orsino, con la ayuda y el consejo de Andrea, ejecutó tres figuras en cera, de tamaño natural, para lo cual hizo un armazón de madera, como dijimos en otro lugar, cubierta con cañas partidas, y sobre ella extendió una tela que recubrió con cera, de suerte que nada podía desearse más parecido a la realidad. Hizo las cabezas, manos y pies de una cera más tosca, huecos por dentro, y pintó el cabello y otras cosas al óleo, según era necesario, de una manera muy natural. Las tres pueden verse aún; una se encuentra en la iglesia de las monjas de Chiarito, en la vía de San Gallo, frente al crucifijo que hace milagros. Esta figura está vestida exactamente como lo estaba Lorenzo cuando, herido en el cuello y vendado, se asomó a la ventana de su casa para que lo viera el pueblo, pues éste deseaba saber si estaba aún vivo, como esperaba, o muerto, para poder vengarlo. La segunda figura lleva una túnica, un traje civil que usaban los florentinos, y se encuentra en la iglesia de los Servitas en la Nunziata, sobre la puerta pequeña, al lado del pupitre donde se venden las velas. La tercera fue enviada a Santa Maria degli Angeli, de Asís, y colocada delante de la Virgen.

Como ya dije, Lorenzo mandó enladrillar toda la calle que va desde Santa Maria hasta la puerta de Asís hacia San Francisco, e hizo restaurar las fuentes que erigió allí su abuelo Cosme. Pero volvamos a las imágenes de cera. Son de Orsino esas que se encuentran en la llamada iglesia de los Servitas, y que tienen en el fondo una gran O con una R dentro y una cruz arriba. Todas son extraordinariamente hermosas, y muy pocas pueden equipararseles. Este arte se ha conservado hasta nuestros días, aunque en cierto modo ha decaído, por falta de devoción, o por alguna otra causa.

Mas, volviendo a Verrocchio, además de los trabajos citados, hizo algunos crucifijos de madera y otras cosas en arcilla, en lo cual sobresalió, como podemos ver en los modelos de los motivos que hizo para el altar de San Giovanni, en algunos hermosos niños, y en una cabeza de San Jerónimo, considerada una maravilla. También ejecutó el niño del reloj del Mercato Nuovo que alza sus brazos articulados para dar la hora con un martillo. Esto era tenido en su tiempo como algo muy bello y curioso. Ahora llegamos al fin de la vida de este distinguido escultor Andrea Verrocchio. Un contemporáneo suyo, llamado Benedetto Buglioni, aprendió de una dama, pariente de Andrea della Robbia, el secreto de la cerámica vidriada, e hizo muchos trabajos de esta clase en Florencia y otros lugares, y uno muy notable en la iglesia de los Servitas, al lado de la capilla de Santa Bárbara: esa obra es una

Resurrección de Cristo, con algunos ángeles, que tienen gran mérito como trabajos de este tipo. En la capilla de San Brancazio hizo un Cristo muerto, y decoró la luneta sobre la puerta principal de San Pier Maggiore. El secreto fue transmitido por Benedetto a Santi Buglioni, el único ser viviente que entiende de esta clase de escultura.

Andrea Mantegna, pintor mantuano



Aquellos que trabajan con maestría y han recibido su parte de recompensa, saben cuán renovado vigor les infunde el aliento, pues cuando los hombres esperan honor y recompensas no sienten el trabajo y la fatiga, y sus talentos se vuelven cada día más notables. La verdadera habilidad no siempre encuentra el reconocimiento y el premio que recibió Mantegna. Nacido en una familia muy humilde del país de Mantua, y aunque cuando niño solía guardar ganados, se elevó por sus propios méritos y por su buena estrella a la jerarquía de caballero, como referiremos

oportunamente. Era muy jovencito cuando lo llevaron a la ciudad, donde estudió pintura con Jacopo Squarcione, un pintor de Padua, quien llevó al muchacho a su casa y, al descubrir su gran talento, lo adoptó, como lo refiere Messer Girolamo Campagnuola en una carta en latín dirigida a Messer Leonico Timeo, un filósofo griego, en la cual cita a varios viejos pintores que sirvieron a los Carrara, señores de Padua. Squarcione, consciente de que no era el más hábil de los pintores imaginables, con el propósito de que Andrea pudiera aprender más de lo que sabía su maestro, le hizo estudiar copias de yeso de estatuas antiguas y algunas pinturas sobre tela, que mandó buscar a varios lugares, especialmente a Toscana y Roma. De este modo y otros, Andrea aprendió mucho en su juventud. Asimismo, la rivalidad con Marco Zoppo de Bolonia, Dario de Treviso y Niccolò Pizzolo de Padua, discípulos de su maestro y padre adoptivo, le deparó no escasa ayuda y estímulo. No contaba diecisiete años cuando hizo la pintura para el altar mayor de Santa Sofía, en Padua, que más bien parece la obra de un veterano experto y no de un simple muchacho. Luego, le asignaron a Squarcione la decoración de la capilla de San Cristóbal, en la iglesia de los frailes Ermitaños de San Agustín, en la misma ciudad, y éste confió el trabajo a Niccolò Pizzolo y a Andrea. Niccolò hizo al Padre Eterno, sentado majestuosamente en medio de los Doctores de la Iglesia, pintura considerada ni un ápice inferior a las

que Andrea ejecutó allí. En verdad, aunque Niccolò realizó pocas obras, todas eran buenas, y si hubiera sentido tanta afición por la pintura como por las armas, se habría destacado y posiblemente hubiera podido gozar de una vida más larga, pero siempre iba armado y, como tenía muchos enemigos, un día que regresaba de su trabajo fue atacado y muerto traicioneramente. No dejó otras pinturas de que yo tenga noticias, salvo otro Padre Eterno en la capilla del Urbano Perfetto[86].

De este modo, Andrea quedó solo y pintó en la capilla los cuatro Evangelistas, que fueron considerados muy hermosos. Debido a estos y otros trabajos, Andrea despertó grandes esperanzas y, como el éxito trae el éxito, Iacopo Bellini, el pintor veneciano, padre de Gentile y Giovanni, y rival de Squarcione, le concedió su hija en matrimonio. Enterado Squarcione, se enojó con Andrea y desde entonces se convirtieron en enemigos. Así como Squarcione anteriormente había elogiado las pinturas de Andrea, ahora las criticaba públicamente, sobre todo las de la capilla de San Cristóbal, diciendo que eran malas porque eran una simple imitación de mármoles antiguos, en los cuales es imposible aprender a pintar con propiedad, ya que la piedra posee siempre cierta rigidez y nunca tiene la suavidad peculiar a la carne y los objetos naturales, que son flexibles y hacen diversos movimientos. Agregaba que las figuras hubieran mejorado

[86] El prefecto urbano.

notablemente si las hubiese pintado del color del mármol y no con tantos matices, puesto que sus figuras pintadas se parecían a las estatuas de mármol antiguas y otras cosas semejantes, y no eran como los seres vivientes. Estas críticas severas hirieron a Andrea, mas, por otra parte, le hicieron mucho bien, puesto que reconoció que en ellas había mucho de verdad y, en consecuencia, se puso a dibujar figuras del natural. Hizo tales progresos en este sentido, que en la última composición de la capilla se mostró tan capaz de aprender de la Naturaleza como de los objetos de arte. Empero, Andrea siempre sostuvo que las buenas estatuas antiguas eran más perfectas y hermosas que cualquier cosa de la naturaleza. Pensaba que los maestros de la Antigüedad habían combinado en una figura las perfecciones que rara vez se encuentran reunidas en un solo individuo y, de esta suerte, obtenían ejemplares de incomparable belleza. Consideraba que las estatuas ponían de manifiesto los músculos, venas y nervios de una manera más acentuada que los modelos naturales, los cuales están cubiertos por la carne mórbida que los redondea, salvo en el caso de personas de edad o delgadas que los artistas suelen descartar como modelos. Se aferró obstinadamente a esta opinión y ello influyó en su estilo, que es un tanto rígido y se parece más a la piedra que a la carne viviente. Empero, su última composición fue muy alabada; en ella Andrea representó a Squarcione como un hombre grueso y

bajo que sostiene una lanza y una espada. También pintó allí los retratos de sus íntimos amigos: Noferi, hijo de Messer Palla Strozzi de Florencia; de Messer Girolamo dalla Valle, médico excelente; de Messer Bonifazio Fuzimeliga, doctor en leyes; de Niccolò, el orfebre del Papa Inocencio VIII; y de Baldassarre da Leccio, todos cubiertos de blancas armaduras resplandecientes, realizados con un estilo admirable. También representó al caballero Messer Bonramino y a un obispo de Hungría, hombre excéntrico, que vagabundeaba todo el día por las calles de Roma y, a la noche, dormía como los animales en los establos. Asimismo, hizo el retrato de Marsilio Pazzo, representándolo como el verdugo que corta la cabeza de Santiago, y su autorretrato. En suma, este trabajo, por su excelencia, aumentó considerablemente su reputación. Mientras estaba trabajando en la capilla, pintó un cuadro destinado al altar de San Lucas, en Santa Justina, y un fresco en el arco encima de la puerta de San Antonio, donde puso su nombre. En Verona, hizo una tabla para el altar de San Cristóbal y de San Antonio, y unas figuras en el ángulo de la plaza de la Paglia. Para los frailes de Monte Oliveto, ejecutó el cuadro del altar mayor de Santa Maria in Organo, hermosa obra, y también el de San Zeno. Durante su estada en Verona, realizó pinturas que envió a diversos lugares, una de las cuales pertenece a su amigo y pariente el abad de la abadía de Fiesole. Esta última representa una Virgen de medio cuerpo, con el Niño y

ángeles cantando, hechos con una gracia encantadora. Esta pintura se guarda actualmente en la biblioteca de esa casa y ha sido siempre altamente valorada.

Mientras residió en Mantua, Andrea estuvo al servicio del marqués Ludovico Gonzaga, señor que siempre apreció y favoreció su talento. Pintó para éste una pequeña tabla para la capilla del castillo de Mantua, la cual contiene algunas escenas con figuras de no gran tamaño, pero muy hermosas. En el mismo lugar hay una cantidad de figuras en escorzo, vistas desde abajo, que eran muy admiradas, pues aunque los paños son rígidos y crudos, y la manera un tanto seca, el conjunto está ejecutado con gran habilidad y diligencia.

Para el mismo marqués, Andrea pintó el Triunfo de César en una sala del palacio de San Sebastián en Mantua, y ésta es la mejor obra que hizo jamás. En esta excelente composición se manifiesta la belleza y el decorado del carro, un hombre maldiciendo al vencedor, los parientes, perfumes, incienso, sacrificios, sacerdotes, toros coronados para ser sacrificados, prisioneros, botín arrebatado por los soldados, la formación de los escuadrones, elefantes, despojos, victorias, ciudades y fortalezas representadas en varios carros triunfales, con una cantidad de trofeos sobre lanzas y armas para la cabeza y el pecho, peinados, ornamentos y vasos innumerables. Entre los espectadores hay una mujer que lleva a un niño de la mano, quien se ha clavado una espina en el pie y,

llorando, la muestra a su madre con mucha gracia y naturalidad. Andrea, como creo haberlo indicado en otro lugar, tuvo en esta obra la feliz idea de colocar el plano en el cual se apoyan las figuras, más alto que el punto de vista, y mientras deja ver los pies de las figuras del primer plano, oculta los de las que se encuentran más atrás, como lo exige la naturaleza del punto de vista. Aplica el mismo método a los despojos, vasos y otros utensilios y ornamentos. Andrea degli Impiccati[87] puso en práctica el mismo procedimiento en su Última Cena, de Santa Maria Nuova. Así vemos cómo en esa época los hombres de genio estaban activamente ocupados en investigar e imitar las verdades de la Naturaleza. Y, en una palabra, el conjunto de la obra no podía ser mejor ni hacerse más hermosamente, y si antes el marqués apreciaba a Andrea, ahora su afecto y estimación aumentaron considerablemente. Más aún, Andrea ganó tal fama, que su renombre llegó a oídos del Papa Inocencio VIII, quien, enterado de la excelencia de su pintura y de sus otras buenas cualidades, pues estaba maravillosamente dotado, le mandó llamar junto con otros artistas para que adornara con pinturas las paredes del Belvedere, recién terminado. Andrea llegó a Roma colmado de favores y honores por el marqués, quien le otorgó el título de caballero, y fue cordialmente recibido por el Papa; inmediatamente le encargaron la

---

[87] i.e. Andrea del Castagno.

decoración de una pequeña capilla en el lugar mencionado. Realizó este trabajo con gran diligencia y cuidado, y tan minuciosamente que la bóveda y las paredes más parecen cubiertas de miniaturas que de pinturas. Las figuras más grandes, pintadas al fresco como las demás, están sobre el altar y representan a San Juan bautizando a Cristo, mientras otros personajes se desvisten como si quisieran ser bautizados. Uno de ellos, queriendo sacarse una media pegada a la pierna por el sudor, la vuelve del revés, con la pierna cruzada sobre la otra, mientras su expresión indica claramente el esfuerzo y la molestia. Esta fantasía despertó gran admiración en todos los que la vieron en aquella época. Se dice que el Papa, debido a sus numerosos compromisos, no pagaba a Mantegna con la regularidad que las necesidades del artista lo requerían, de suerte que este último, al pintar en grisalla algunas de las Virtudes en dicha obra, representó entre ellas a la Discreción. Un día en que el Papa fue a ver el trabajo, preguntó quién era esa figura, y al enterarse de que representaba a la Discreción, replicó: «Debiste ponerle acompañada de la Paciencia». El pintor comprendió lo que quería decir y nunca dijo una palabra más. Cuando terminó la obra, el Papa lo envió de vuelta al duque de Mantua colmado de honores y ricos presentes.

Mientras Andrea estaba trabajando en Roma pintó, además de la capilla, un pequeño cuadro de Nuestra Señora con el Niño durmiendo. En el último plano se ve

una montaña con picapedreros, ejecutados con gran trabajo y paciencia, a tal punto que parece poco menos que imposible hacer tan delicado trabajo con el pincel. Esta pintura está actualmente en posesión de Don Francesco Médicis, príncipe de Florencia, quien la guarda como uno de sus bienes más preciados. En nuestro Libro hay un medio folio con un dibujo en grisalla de Andrea, que representa a Judith poniendo la cabeza de Holofernes en un saco que le presenta una esclava mora. Está realizado en claroscuro, en un estilo ya en desuso, pues ha dejado la hoja en blanco en los lugares correspondientes a las luces, perfilando así tan netamente, que los cabellos y otros detalles delicados pueden verse tan cuidadosamente ejecutados como si se los hubiera pintado con pincel, de suerte que se podría decir que es más bien trabajo de pintor que de dibujante.

A Andrea, como a Pollajuolo, le gustaba grabar en cobre y, entre otras cosas, reprodujo de ese modo sus Triunfos. Estos grabados eran muy apreciados, pues hasta entonces no se habían visto mejores. Entre sus últimas obras, figura una tabla que se encuentra en Santa Maria della Vittoria, una iglesia construida, según proyectos de Mantegna, por el marqués Francesco, general veneciano, para celebrar su victoria sobre los franceses en el río Taro. Está pintada al temple y fue colocada en el altar mayor. Representa a Nuestra Señora con el Niño, sentada en un trono; debajo están San Miguel Arcángel, Santa Ana y San Joaquín

presentando al marqués, quien está retratado con gran naturalidad, mientras la Virgen le tiende la mano. Esta pintura, que agrada a todo el mundo, encantó tanto al marqués, que recompensó generosamente el talento y el esfuerzo de Andrea, y el pintor retuvo hasta el fin su honorable rango de caballero, siendo sus obras admiradas en todas partes por los príncipes. Lorenzo da Lendinara, un rival de Andrea, era considerado en Padua como un excelente pintor, y realizó algunos trabajos en arcilla para la iglesia de San Antonio, y otros de menor valía. Andrea era amigo íntimo de Dario da Trevisi y Marco Zoppo de Bolonia, pues habían sido condiscípulos en el taller de Squarcione. Marco pintó, para los Hermanos Menores de Padua, una galería que sirve de sala capitular para estos religiosos, y un cuadro que actualmente se encuentra en la nueva iglesia de San Juan Evangelista, en Pésaro. Asimismo, hizo el retrato de Guidobaldo da Montefeltro, cuando éste era capitán de los florentinos. Otro amigo de Mantegna era Stefano, pintor de Ferrara, cuyas obras, aunque escasas, eran meritorias. Él ejecutó la ornamentación del relicario de San Antonio, en Padua, así como la Virgen María, llamada Virgen del Pilar.

Pero volvamos a Andrea. Éste construyó y pintó para su uso personal una hermosa casa en Mantua, en la cual residió toda su vida. Andrea murió en 1517, a los sesenta y seis años de edad y fue enterrado con todos los honores en San Andrea, y sobre su tumba, en la

cual se colocó su efigie en bronce, se grabó el siguiente epitafio:

Esse parem hunc noris, si non præponis, Apelli, Ænea

Mantineas qui simulacra vides[88].

Andrea era tan gentil y amable en todos sus actos, que siempre será recordado, no sólo en su propio país, sino en el mundo entero. Así, merece la mención de Ariosto, tanto por sus modales corteses como por su pintura. Me refiero al pasaje del comienzo del Canto XXXIII donde, al enumerar a los pintores más famosos de la época, el poeta dice:

Lionardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.

Andrea mejoró el método para dibujar figuras en escorzo, vistas desde abajo, lo cual fue un invento difícil y admirable. También le gustó, como se ha dicho, copiar pinturas grabándolas en cobre, lo que resulta un procedimiento muy útil, gracias al cual todo el mundo ha podido ver la Bacanal, la Batalla de los monstruos marinos, la Deposición de la Cruz, el Entierro de Cristo y la Resurrección, con Longino y San Andrés -obras todas ellas de Mantegna-, así como las producciones de todos los artistas que han existido.

---

[88] No tiene parangón, excepción hecha de Apeles, Andrea Mantegna, cuya efigie ves.

Pietro Perugino, pintor



La vida de Pietro Perugino es un buen ejemplo de la benéfica influencia que tiene a veces la pobreza, la cual impulsa al hombre talentoso a perfeccionar sus dotes. Al trasladarse a Florencia, huyendo de las terribles desgracias de Perusa, Pietro Perugino se dedicó a hacerse un nombre por su propio ingenio. Durante muchos meses no tuvo otro lugar donde dormir que un cajón y vivió estudiando su oficio con gran ahínco, haciendo de la noche día. Una vez que esto se convirtió en un hábito, no supo de otro placer que la práctica continua de su arte. Además, como siempre tenía presente el temor a la pobreza, realizó para ganarse la vida cosas que posiblemente no hubiese intentado disponiendo de recursos. La riqueza le habría cerrado el camino de la perfección, pero se lo abrió la pobreza y lo acicateó la necesidad, pues le dio deseos de ascender de tan mísera y baja condición a un nivel en que al menos pudiera sustentarse. Así, pensando que un día podría gozar de la holgura y del descanso,

no se cuidó del frío ni del hambre, la incomodidad, el trabajo o la vergüenza, siendo su dicho favorito que el buen tiempo sigue necesariamente al malo y que las casas se construyen en la bonanza para poder cobijarse en ellas cuando sobreviene la necesidad.

Mas, para que el progreso de este artista sea comprendido mejor, comenzaré desde el principio. Según los datos conocidos, nació en Perusa; era hijo de un hombre de condición humilde, oriundo de Castello della Pieve, llamado Cristofano, y fue bautizado con el nombre de Pietro. Criado en medio de la miseria y la necesidad, fue colocado por su padre como mandadero en el taller de un pintor de Perusa quien, aunque no muy hábil maestro, profesaba gran admiración por el arte y por aquellos que sobresalían en él. Nunca se cansaba de decirle a Pietro cuánta fortuna y honor brinda la pintura a aquellos que saben pintar bien, y le describía las recompensas obtenidas por los antiguos y los modernos, y le encarecía el estudio del arte. Logró encender la imaginación del muchacho, que aspiró, con la ayuda de la Fortuna, a ingresar en las filas de los pintores. A menudo preguntaba a su maestro en qué lugar los artistas se forman mejor, y éste contestaba invariablemente que en ninguna parte como en Florencia, pues allí los hombres lograban la perfección en todas las artes, y especialmente en la pintura, debido a tres causas: por el ánimo crítico, pues el ambiente hacía a los espíritus naturalmente libres y no se contentaban con la

mediocridad, sino que valoraban las obras por su belleza y otras buenas cualidades, más bien que por sus autores. La segunda, era que quien quisiera vivir en Florencia debía ser trabajador, rápido y expeditivo, empleando constantemente su inteligencia y discernimiento y, además, debía ser capaz de ganar dinero, pues como Florencia no es comarca de riqueza y abundancia naturales no puede regalarse allí el dinero a quien hace poca cosa, como es posible hacerlo en tierras en que todo lo bueno abunda. La tercera, y quizá no menos influyente que las otras, es que la atmósfera causa en los hombres de toda profesión una sed vehemente de gloria y honor, de modo que nadie que posee una habilidad permitirá que otro le iguale, ni menos que otro le supere, aun cuando reconocen a algunos como maestros. Este deseo de la propia elevación los torna críticos mordaces e ingratos si no son naturalmente amables y sensatos. Es verdad que si un hombre ha aprendido cuanto necesita, y si desea hacer algo más que vegetar como un bruto, y quiere enriquecerse, debe abandonar la ciudad y vender sus obras en el extranjero, para propagar la reputación de la ciudad, como hacen los hombres doctos con respecto a la Universidad donde estudiaron, porque Florencia hace con los artistas lo que el Tiempo hace con sus obras: una vez hechas, las empieza a deshacer y las consume poco a poco. Movido por estos consejos y las instancias de otras personas, Pietro fue a Florencia con el propósito de distinguirse, y tuvo tanto

éxito, que sus obras y su estilo fueron altamente estimados.

Estudió bajo la dirección de Andrea Verrocchio, y las primeras pinturas que ejecutó, hoy destruidas por la guerra, fueron para las monjas residentes en San Martino, en las afueras de la puerta del Prato. En Camaldoli pintó un San Jerónimo en una pared, muy apreciado y alabado a la sazón por los florentinos, porque representó al santo como un anciano encorvado y arrugado, con los ojos puestos en un crucifijo. Está tan consumido que parece un despellejado, como puede verse en una copia en poder de Bartolommeo Gondi. En pocos años, Pietro ganó tal reputación, que no sólo Florencia e Italia estaban colmadas con sus obras, sino también Francia, España y muchos otros países. Como sus pinturas eran tan altamente apreciadas, los comerciantes comenzaron a traficar con ellas enviándolas a diferentes lugares, y obtuvieron con su venta pingües ganancias. Para el convento de las monjas de Santa Chiara, Pietro hizo en una tabla un Cristo muerto, con un colorido tan bello y original, que los artistas esperaban de él resultados maravillosos. Ese cuadro contiene algunas hermosas cabezas de ancianos y varias Marías que lloran mientras contemplan el cuerpo del Señor con indecible veneración y amor. También introdujo allí un paisaje, considerado entonces hermosísimo, pues en esa época no se conocía aún la verdadera técnica para ejecutarlos. Se cuenta que Francesco del Pugliese

quería pagar a las monjas tres veces lo que éstas habían pagado a Pietro por el cuadro, y que el pintor hiciera otro para ellas, mas no consintieron, pues Pietro contestó que no se creía capaz de hacer otro igual al primero. En el convento de los Jesuitas, en las afueras de la puerta de Pinti, había muchas obras de Pietro, pero como la iglesia y el convento han sido destruidos, aprovecharé la oportunidad, antes de seguir adelante, para decir algunas cosas sobre ellos.

Esta iglesia, proyectada por Antonio di Giorgio da Settignano, tenía cuarenta braccia de largo por veinte de ancho. Cuatro escalones conducían a una plataforma de seis braccia, sobre la cual estaba el altar mayor con ornamentos de piedra tallada y, sobre el mismo, encerrada en un rico marco, una pintura de Domenico Ghirlandaio, de la que ya hemos hablado. En el medio de la iglesia había una pared transversal con una puerta en el centro y un altar a ambos lados, en cada uno de los cuales se veía un cuadro de Perugino, como referiré luego, y sobre la puerta, un hermoso crucifijo de Benedetto da Maiano, entre dos relieves que representaban a Nuestra Señora y San Juan. Delante de la plataforma del altar mayor, y unida a la pared transversal, había una galería para el coro, de nogal, de estilo dórico, muy bien hecha, y sobre la puerta principal de la iglesia había otra galería para el coro, sostenida por una armazón de madera. La parte inferior de este coro formaba un techo o sofito hermosamente dividido, con una balaustrada. La

galería era muy conveniente para los frailes del convento, a la noche para sus horas, para sus devociones privadas, y también para los días de fiesta. Sobre la puerta principal de la iglesia, que tenía bellísimos adornos de piedra y un pórtico con columnas, había una luneta con San Justo Obispo, entre dos ángeles, hermosa obra de Gerardo Miniatore. Ello se debía a que la iglesia estaba dedicada a este Santo, de quien se conservaba allí un brazo como reliquia. A la entrada del convento se encontraba un pequeño claustro que tenía casi las mismas proporciones que la iglesia, vale decir cuarenta braccia por veinte, y cuyos arcos y bóvedas descansaban sobre columnas de piedra formando un pórtico muy espacioso y cómodo. En el centro del patio de este claustro, que estaba pavimentado con piedras cuadradas, había una hermosa fuente y sobre ésta un pórtico, también con columnas de piedra, formando una rica y hermosa decoración. Al claustro daban la sala capitular de los frailes, la puerta lateral de la iglesia, las escaleras que conducían al dormitorio y otras dependencias destinadas a los frailes. Del claustro a la puerta principal del convento se llegaba por un corredor tan largo como la sala capitular y la despensa, correspondiente con otro claustro más grande y hermoso que el primero. En todo este trayecto, que abarcaba las cuarenta braccia del pórtico del primer claustro, el corredor y el pórtico del segundo, había una larguísima perspectiva indeciblemente hermosa,

particularmente porque existía en el jardín una avenida de doscientas braccia de largo en la misma dirección y de esta suerte se obtenía una vista notablemente bella desde la puerta principal del convento. En el segundo claustro se encontraba un refectorio de sesenta braccia de largo por dieciocho de ancho, con los aposentos necesarios y las cocinas, indispensables para semejante convento. Arriba había un dormitorio en forma de T, cuyo brazo derecho tenía celdas a ambos lados, con un oratorio en el extremo, en un espacio de quince braccia . Sobre el altar había un cuadro de Pietro Perugino y arriba de la puerta una pintura al fresco, del mismo. En ese piso, encima de la sala capitular se encontraba una gran habitación en la cual los frailes hacían vidrieras de colores, con hornos y todo lo necesario para esta clase de trabajo.

Durante su vida, Pietro hizo los cartones para muchos de esos trabajos que, por lo tanto, eran excelentes. El jardín del convento era el más bello, el mejor cuidado y mejor arreglado de los alrededores de Florencia, todo rodeado de viñas. Además, las habitaciones para la acostumbrada destilación de perfumes y otros productos medicinales poseían todas las comodidades imaginables. En suma, el convento era uno de los más hermosos y mejor provistos de Florencia, y por eso deseaba yo ardientemente describirlo, sobre todo porque casi todas sus pinturas eran de Perugino. Empero, ninguna de éstas se ha conservado, con excepción de los paneles, pues los frescos fueron

destruidos durante el sitio[89], junto con la estructura de la iglesia. Las tablas fueron retiradas a tiempo y trasladadas a la puerta San Pier Gattolini, donde se alojó a los frailes en la iglesia y convento de San Giovannino. Las dos pinturas que se encontraban en el tabique del coro de la iglesia eran de Pietro, una representa a Cristo en el Huerto, acompañado de los Apóstoles, dormidos. Aquí Pietro, al pintar los apóstoles en un estado de reposo absoluto, muestra cómo el sueño calma los temores y borra las penas. La otra es una Piedad, o sea, Cristo muerto en el regazo de su Madre, con cuatro figuras, nada inferiores a las de otras obras suyas. Representó el cadáver de Cristo como endurecido por el frío y su larga permanencia en la cruz, sostenido por San Juan y la Magdalena, llorosos y afligidos. En otra tabla pintó una Crucifixión, con la Magdalena y San Juan Bautista, San Jerónimo y el Beato Giovanni Colombini, fundador de la Orden, realizado con extraordinario cuidado. Estas tablas sufrieron considerablemente, pues se han obscurecido y están cuarteadas en los lugares en sombra. Ello se debe a que cuando se pinta, se superponen tres capas de pintura, y si la primera capa que se extiende sobre la preparación no está completamente seca, los colores de las otras manos, al secarse, se contraen y pasado un tiempo aparecen las resquebrajaduras. Pietro no

[89] El sitio de Florencia, 1529.

podía saberlo, pues en aquella época la pintura al óleo estaba en su infancia.

Como los trabajos de Pietro eran muy alabados por los florentinos, un prior del mismo convento de los Jesuitas, muy aficionado al arte, le encargó una Natividad, con los Reyes Magos, en estilo minucioso, para una pared del primer claustro. Esta obra está finamente ejecutada y su acabado es perfecto. Contiene gran número de cabezas y no pocos retratos, entre los cuales se encuentra el de Andrea Verrocchio, su maestro. En el mismo patio hizo, sobre los arcos de las columnas, un friso con cabezas de tamaño natural muy bien ejecutadas y entre las cuales se encontraba la del prior, realizada con tal vigor y vivacidad, que muchos de los más diestros artistas la juzgaron la obra maestra de Pietro. En el otro claustro, sobre la puerta que conduce al refectorio, pintó al Papa Bonifacio confirmando el hábito del Beato Giovanni Colombini, e incluyó ocho retratos de frailes y una hermosa perspectiva esfumada, lo cual le valió muchos bien merecidos elogios, pues Pietro prestaba particular atención a esta especialidad. Debajo, en otra escena, comenzó la Natividad de Cristo, con ángeles y pastores, en fresco colorido; y sobre la puerta del oratorio pintó una Virgen con San Jerónimo y el Beato Giovanni: tres medias figuras en un tímpano, tan primorosamente ejecutadas, que fueron consideradas entre sus mejores pinturas murales.

He oído decir que el prior conocía el secreto de la fabricación del azul de ultramar y, como tenía de ese color en cantidad, deseaba que Pietro lo usara a discreción, pero como era tacaño y desconfiado, quería estar presente cuando Pietro lo utilizaba. El pintor, que era un hombre honesto y nunca deseaba lo que no ganaba, tomó a mal esta falta de confianza y resolvió avergonzar al prior. En consecuencia, se procuró una jofaina llena de agua y, cuando hacía paños u otras cosas que se proponía pintar con azul y blanco, pedía constantemente color al prior, quien, como mezquino que era, sacaba poco a poco el ultramar de su bolsa y lo iba poniendo en la vasija cuando había que mezclarlo con agua. Entonces, Pietro empezaba a trabajar y, cada dos pinceladas, enjuagaba el pincel en la jofaina, de suerte que quedaba más color en el agua del que ponía en su trabajo. El prior, al ver cómo desaparecía el caudal de su color y cuán poco progresaba la obra, exclamaba continuamente: «¡Qué cantidad de ultramar consume ese revoque!». «Podéis verlo vos mismo», replicaba Pietro. Cuando se retiraba el prior, Pietro recogía el ultramar que se había asentado en el fondo del recipiente, y, llegado el momento que juzgó oportuno, se lo devolvió al prior diciéndole: «Padre, esto es vuestro. Aprended a confiar en los hombres honestos que jamás engañan a quienes tienen fe en ellos, pero que pueden muy bien, si quieren, engañar a los desconfiados como vos».

Por esta y por otras muchas obras, ganó tanta fama que se vio casi obligado a trasladarse a Siena, donde pintó un magnífico cuadro en San Francisco, y otro en Sant'Agostino, que representa una Crucifixión y algunos santos. Poco después hizo un San Jerónimo Penitente en la iglesia de San Gallo, de Florencia, el cual se encuentra actualmente en San Jacopo tra' Fossi, lugar donde viven los frailes, cerca de la esquina de los Alberti. Luego ejecutó un Cristo muerto con San Juan y la Virgen, sobre la escalera de la puerta lateral de San Pier Maggiore, y lo hizo tan bien, que a pesar del viento y de la lluvia, conserva su frescura original. Pietro era, sin duda, un hábil colorista, tanto en pintura al fresco como al óleo. De modo que mucho le deben los artistas, ya que gracias a sus obras han adquirido conocimientos. En Santa Croce, en la misma ciudad, pintó una Piedad con un Cristo muerto, y dos figuras maravillosas, notables no tanto por su ejecución cuanto por la manera como los colores al fresco han conservado su vivacidad y frescura. Un ciudadano de Florencia, Bernardino de' Rossi, le encargó un San Sebastián para enviarlo a Francia; le pagó cien escudos de oro y luego vendió el cuadro al rey de Francia por cuatrocientos ducados de oro. En Valle Ombrosa pintó un cuadro para el altar mayor e hizo otro para los cartujos de Pavía. Por encargo del cardenal Caraffa de Nápoles, pintó en el altar mayor del Piscopio una Asunción de la Virgen con los apóstoles alrededor del sepulcro; y para el abad Simone de

Graziani, de Borgo San Sepolcro, ejecutó en Florencia un gran cuadro que fue trasladado en hombros por mozos de cuerda hasta San Gilio del Borgo, lo cual ocasionó grandes gastos. Para la iglesia de San Giovanni in Monte, en Bolonia, pintó una tabla con algunas figuras de pie y una Virgen en el aire.

Como la fama de Pietro se había propagado en toda Italia y fuera de ella, fue invitado, para su mayor gloria, por el Papa Sixto IV a trasladarse a Roma y trabajar en su capilla[90] con otros artistas famosos. Allí hizo un Cristo entregando las llaves a San Pedro -en que figura Dom Bartolommeo della Gatta, abad de San Clemente de Arezzo- y también la Natividad y el Bautismo de Cristo, el nacimiento de Moisés y su salvamento por la hija del Faraón. En la pared donde está el altar mayor pintó una Asunción de la Virgen, con un retrato de Sixto IV arrodillado. Pero estas pinturas fueron destruidas, en la época del Papa Pablo III, para dejar lugar al Juicio Final del divino Miguel Ángel. En el palacio del Papa decoró un techo, en la torre de los Borgia, con escenas de la vida de Cristo y follajes en claroscuro, que en su tiempo fueron muy apreciados por su excelencia. En San Marcos de Roma hizo una historia de dos mártires, cerca del Sacramento: son de sus mejores trabajos en dicha ciudad. En el palacio de Sant'Apostolo, pintó una galería y otras habitaciones para Sciarra Colonna, obras por las cuales obtuvo gran cantidad de dinero.

[90] La Capilla Sixtina.

Decidió no permanecer más tiempo en Roma y partió, disfrutando del favor de toda la corte, para regresar a Perusa, su patria. Allí terminó varios cuadros y frescos, particularmente una pintura al óleo de la Virgen y algunos Santos en la Capilla de la Señoría. En San Francesco del Monte pintó dos capillas al fresco, en una de las cuales representó a los Magos ofreciendo sus presentes a Cristo; en la otra hizo el martirio de unos frailes franciscanos que fueron muertos al ir a ver al sultán de Babilonia. En el convento de San Francesco pintó dos tablas al óleo, una Resurrección de Cristo y un San Juan Bautista con otros Santos. En la iglesia de los Servi hizo también dos cuadros, una Transfiguración y la historia de los Reyes Magos, que se encuentra al lado de la sacristía; pero como estas pinturas no tienen la excelencia corriente de las de Piero, se da por seguro que pertenecen a sus primeras obras. En San Lorenzo, catedral de esta ciudad, en la capilla del Crucifijo, hay una Virgen con San Juan y las otras Marías, San Lorenzo, Santiago y otros santos. En el altar del Sacramento, donde se guarda el anillo matrimonial de la Virgen, pintó sus esponsales. Luego, decoró toda la sala de la audiencia del Cambio, representando en las divisiones de la bóveda los siete planetas conducidos en carros tirados por diversos animales, según la antigua costumbre. En la pared opuesta a la puerta de entrada pintó la Natividad y la Resurrección de Cristo y, en una tabla, un San Juan Bautista en medio de otros Santos. En las paredes

laterales representó, en su estilo característico, a Fabio Máximo, Sócrates, Numa Pompilio, Furio Camilo, Pitágoras, Trajano, L. Sicinio, Leónidas Espartano, Horacio Cocles, Fabio, Sempronio, Pericles el Ateniense y Cincinato; y en la otra pared, a los profetas Isaías, Moisés, Daniel, David, Jeremías y Salomón y las Sibilas Eritrea, Libia, Tiburtina, Delfica y otras. Debajo de cada figura puso una inscripción apropiada. En una ornamentación pintó su retrato, que parece vivo y lo firmó de esta suerte:

Petrus Perusinus egregius pictor.

Perdita si fuerat, pingendo hic retulit artem:

Si nunquam inventa esset hactenus, ipse dedit

Anno Salutis M. D[91].

Esta hermosa obra fue más alabada que todas cuantas Pietro ejecutó en Perusa, y hoy es altamente valorada por los habitantes de esa ciudad, en memoria de su gran compatriota. En la capilla principal de San Agostino pintó una gran tabla encerrada en un rico marco, en cuyo anverso se ve a San Juan Bautista bautizando a Cristo; en el reverso, vale decir en la cara que mira al coro, está la Natividad con las cabezas de algunos Santos. La predella contiene algunas escenas con pequeñas figuras, muy cuidadosamente

---

[91] Pietro Perugino, pintor egregio, hizo revivir el arte pintando; si acaso hubiera fenecido, y si hasta el presente no hubiese visto la luz, él nos la dio. En el año de Salvación MD.

terminadas. En la misma iglesia, en la capilla de San Nicolás, hizo un cuadro para Messer Benedetto Calera. Luego regresó a Florencia, donde ejecutó, para los monjes de Cestello, un San Bernardo en una tabla, y en la sala capitular una Crucifixión, la Virgen, San Benito, San Bernardo y San Juan. En San Domenico de Fiesole, del lado derecho de la segunda capilla, hay una Virgen con tres figuras, una de las cuales, un San Sebastián, es absolutamente admirable.

Pietro trabajaba tanto y tenía tan numerosos encargos, que a menudo se repetía y su concepción del arte se había convertido hasta tal punto en manera, que hacía todas las figuras parecidas. Cuando surgió Miguel Ángel Buonarroti, Pietro estaba ansioso por ver sus figuras, tan alabadas por los artistas. Al advertir que la grandeza de su propia fama, ganada con tantos esfuerzos, corría riesgo de eclipsarse, trató de mortificar con palabras hirientes a aquellos que trabajaban. Por esto mereció que Miguel Ángel lo calificara públicamente de artista grosero, aparte de otras ofensas que le hicieron los artistas. Pietro no pudo tolerar semejante insulto y ambos ventilaron el asunto ante el Tribunal de los Ocho, pero Pietro se hizo muy poco honor con ese pleito.

Entre tanto, la Orden de los Servitas de Florencia deseaba que los cuadros para su altar mayor fueran ejecutados por algún maestro famoso y, como Lionardo había partido para Francia, se confió la obra a

Filippino[92]. Mas, cuando Filippino había realizado la mitad de una de las dos pinturas destinadas al altar, pasó a mejor vida y los frailes encomendaron la terminación de la obra a Pietro, en quien tenían gran confianza. Filippino había terminado el Descendimiento de Cristo, con Nicodemo sosteniendo el cuerpo; Pietro hizo la Virgen desmayada y otras figuras. La obra consistía en dos cuadros, uno vuelto hacia el coro de los frailes y el otro hacia el cuerpo de la iglesia. El Descendimiento debía colocarse detrás del coro y la Asunción delante. Pero esta obra resultó tan mediocre, que fue menester alterar su disposición y se puso el Descendimiento en el frente y detrás la Asunción. Luego, ambas fueron removidas para dar lugar al tabernáculo del Sacramento y colocadas en otros altares, conservándose solamente seis partes de la obra que incluye algunos santos en nichos, pintados por Pietro. Se cuenta que cuando se descubrió esta pintura fue severamente criticada por los nuevos artistas, particularmente porque Pietro había repetido figuras que ya había usado. Aun sus amigos declararon que no se había tomado grandes molestias sino que había abandonado el buen método de trabajar, sea por avaricia o para ganar tiempo. Pietro contestaba: «He hecho las figuras que antes alababais y que os proporcionaban gran placer. Si ahora no os satisfacen y

[92] Fiippino Lippi.

no las alabáis ¿cómo puedo evitarlo?». Mas ellos lo atacaron agriamente en sonetos y epigramas.

En consecuencia, Pietro, ya anciano, abandonó Florencia y regresó a Perusa, donde realizó algunos frescos en San Severo, monasterio de la orden de los Camaldulenses. Allí, su joven discípulo, Rafael de Urbino, hizo algunas figuras, de las cuales hablaremos en su Vida . Pietro trabajó también en Montone, La Fratta y muchos otros lugares de los alrededores de Perusa, especialmente en Santa Maria degli Angeli, de Asís, donde pintó al fresco un Cristo en la Cruz y otras figuras en la pared detrás de la capilla de la Virgen, la cual comunica con el coro de los frailes. En la iglesia de San Piero, en la abadía de los monjes negros de Perusa, pintó en el altar mayor un gran cuadro de la Ascensión, con los apóstoles abajo, mirando hacia el cielo. La peana contiene tres escenas ejecutadas con gran diligencia, particularmente los Magos, el bautismo y la resurrección de Cristo, y toda la obra ha sido realizada con tanto empeño, que es la mejor pintura al óleo de Pietro que se encuentra en dicha ciudad. En Castello della Pieve comenzó un fresco sumamente importante, pero no lo terminó. Cuando iba de Castello a Perusa o volvía, como no confiaba en nadie, solía llevar su dinero consigo, pero unos hombres lo acecharon en un paso y lo robaron. Logró que le perdonaran la vida y luego, ayudado por sus numerosos amigos, recobró gran parte de su dinero,

aunque su aflicción por semejante pérdida lo puso al borde de la muerte.

Pietro no era religioso y jamás quiso creer en la inmortalidad del alma, negándose obstinadamente, con palabras propias de su cerebro de pórfido, a atender todas las buenas razones. Sólo confianza en los bienes territoriales y hubiera hecho cualquier cosa por el dinero. Obtuvo grandes riquezas y construyó y compró casas en Florencia. En Perusa y Castello della Pieve adquirió muchas propiedades. Contrajo matrimonio con una hermosa joven, que le dio varios hijos, y le gustaba que vistiera bien, tanto dentro como fuera de su casa, y se dice que a menudo él mismo la arreglaba. Habiendo alcanzado una edad bastante avanzada, Pietro murió a los setenta y ocho años en Castello della Pieve, donde fue sepultado con grandes honores en 1524.

Pietro formó en su estilo a muchos artistas, pero uno sobrepujó sobremanera a los demás, y, habiéndose dedicado por entero al honroso estudio de la pintura, superó en mucho a su maestro. Fue el maravilloso Rafael Sanzio de Urbino, que trabajó durante muchos años con Pietro, junto con su padre, Giovanni de' Santi. Pinturicchio, pintor de Perusa, también fue discípulo suyo y siempre conservó el estilo de Pietro, como lo hemos señalado en su Vida.

Otro discípulo fue Rocco Zoppo, pintor de Florencia, de quien Filippo Salviati posee una Virgen muy hermosa que, en verdad, fue terminada por Pietro. Rocco pintó

muchas Vírgenes y algunos retratos que no es menester citar, salvo los que hizo de Girolamo Riaro y de F. Pietro, cardenal de San Sixto, en la Capilla Sixtina, en Roma. Otro discípulo de Pietro fue Montevarchi, quien pintó muchas escenas en San Giovanni di Valdarno, de las cuales la más notable es la historia del milagro de la leche. También dejó una serie de pinturas en Montevarchi, su ciudad natal. Gerino de Pistoia también fue alumno de Pietro, con quien permaneció durante un tiempo. Lo hemos citado en la Vida del Pinturicchio , así como a Baccio Ubertino de Florencia, hábil dibujante y colorista, a quien Pietro utilizó mucho. En nuestro Libro hay un dibujo a pluma, de su mano, que representa un Cristo en la Columna. Es una obra muy encantadora.

Francesco, llamado el Bacchiacca, hermano de dicho Baccio y también discípulo de Pietro, era un hábil maestro en las figuras de pequeño tamaño, como se ve en muchas de sus obras que se encuentran en Florencia, especialmente en las casas de Gio Maria Benintendi y de Pier Francesco Borgherini. El Bacchiacca era aficionado a pintar grotescos, y para el duque Cosme hizo un libro de estudios lleno de animales raros y plantas dibujadas del natural, que se consideraban muy hermosas. Asimismo dibujó cartones para muchas tapicerías que luego tejió en seda el maestro Giovanni Rosto, flamenco, para las habitaciones del palacio de Su Excelencia.

Otro discípulo de Pietro, Juan el Español, llamado El Spagna, fue el mejor colorista de todos los seguidores de Perugino. Hubiera permanecido en Perusa después de la muerte de Pietro de no ser por la envidia de los pintores del lugar, que odiaban a los extranjeros, lo cual le obligó a retirarse a Spoleto donde, por su bondad y habilidad, obtuvo como esposa a una dama de sangre noble y fue elegido ciudadano del lugar. Allí realizó muchas obras, como en todas las demás ciudades de Umbría. En Asís pintó el retablo en la capilla de Santa Catalina, en la iglesia inferior de San Francisco, por encargo del cardenal español Egidio, e hizo otro en San Damiano. En la capillita de Santa Maria degli Angeli, donde murió San Francisco, pintó algunas medias figuras de tamaño natural, principalmente algunos compañeros del Santo y otros Santos, llenos de vida, como fondo para una estatua de San Francisco.

Pero el mejor maestro, entre dichos alumnos de Pietro, fue Andrea Luigi de Asís, llamado l'Ingegno, quien en su temprana juventud rivalizó, siendo discípulo de Pietro, con el mismo Rafael de Urbino, pues el maestro lo empleaba en todas sus obras más importantes, tales como las de la sala de audiencia del Cambio de Perusa donde hay varias hermosas figuras de su mano; las que hizo en Asís y, por último, las que realizó en la Capilla Sixtina, en Roma. En todas estas pinturas, Andrea prometía sobrepasar de lejos a su maestro. Y sin duda hubiera sido así, pero la fortuna, que parece

irritarse contra los buenos comienzos, le impidió alcanzar la perfección, pues fue atacado por una enfermedad en los ojos que lo volvió totalmente ciego, con gran pesar de todos los que lo conocían. Cuando el Papa Sixto, muy amigo de los talentos, se enteró de tan lamentable desgracia, ordenó a su administrador pagarle una pensión anual durante toda su vida. Esto se hizo hasta que Andrea murió, a la edad de ochenta y seis años.

Otros discípulos de Pietro, nacidos en Perusa como él, fueron Eusebio San Giorgio, que pintó el cuadro de los Magos en San Agostino; Domenico di Paris, que hizo muchas obras en Perusa y en sus alrededores, secundado por Orazio, su hermano; Giannicola[93], que pintó un Cristo en el Huerto, en San Francesco, la composición de Todos los Santos en la capilla de los Baglioni, en San Domenico, y asimismo algunas escenas al fresco sobre la vida de San Juan Bautista, en la capilla del Cambio; Benedetto Caporali o Bitti, la mayoría de cuyas pinturas se encuentran en Perusa, su ciudad natal, y que también practicó la arquitectura, arte en que produjo muchas obras. Benedetto escribió un comentario sobre Vitruvio, que todos pueden leer, pues está impreso, y fue seguido en estos estudios por su hijo Giulio, pintor de Perusa. Pero ninguno de estos numerosos discípulos igualó a Pietro en diligencia, en gracia del colorido, o en su estilo, que tanto agradó en

[93] Gianiccolo di Paolo Manni.

su época, que muchos vinieron de Francia, España, Alemania y otros países para aprenderlo. Como dije, se había organizado todo un comercio con las obras de Pietro antes del advenimiento del estilo de Miguel Ángel, a quien mostró la verdad y los buenos métodos del arte, y los llevó a la perfección que describiremos en la tercera parte, donde se tratará de la excelencia y perfección de las artes, mostrando cómo los artistas que trabajan y estudian con constancia, y no caprichosamente o a tontas y a locas, dejan obras que les reportan fama, riqueza y amigos.

Vittore Carpaccio, y otros pintores venecianos y lombardos



Es un hecho comprobado que cuando comienzan a trabajar algunos artistas en cualquier provincia, son seguidos por muchos otros, sucesivamente, y ocurre que a menudo actúan varios al mismo tiempo. Por rivalidad y emulación, y siguiendo paso a paso a uno u otro de los grandes maestros, los artistas se esfuerzan al máximo para superarse mutuamente. Pero cuando muchos siguen a un solo maestro, desde que la muerte los separa de él, o por cualquier otra causa se alejan, surge inmediatamente un desacuerdo en sus aspiraciones; entonces, cada cual, para demostrar ser el mejor, y el más independiente, trata de hacer conocer su propio valor. Deseo hablar aquí de muchos hombres que se destacaron en la misma época y en la misma provincia, y como no puedo proporcionar todos los pormenores, escribiré algunas líneas sobre ellos

para no omitir a ninguno de los que se han dedicado a adornar al mundo con sus trabajos, puesto que ya estoy llegando al término de la segunda parte de mi obra. Además de no haberme sido posible recoger todos los detalles de sus Vidas , no he podido encontrar sus retratos, salvo el de Scarpaccia[94], a quien por este motivo pongo al comienzo de este capítulo. Acéptese, pues, aquí que haga lo que puedo, visto que no me es posible hacer lo que quisiera.

En la Marca de Treviso y en Lombardía vivieron durante muchos años Stefano de Verona, Aldigiere da Zevio, Jacopo Davanzo de Bolonia, Sebeto da Verona, Jacobello de Flore, Guariero de Padua, Giusto y Girolamo Campagnuola, Giulio, su hijo, Vincenzo de Brescia, Vittore, Sebastiano y Lazzaro Scarpaccia, venecianos, Vincenzio Catena, Luigi Vivarini, Giovanni Battista de Congliano, Marco Basarini, Giovanetto Cordegliaghi, el Bassiti, Bartolommeo Vivarino, Giovanni Mansueti, Vittore Bellino, Bartolommeo Montagna de Vicenza, Benedetto Diana y Giovanni Buonconsigli, con muchos otros que no es menester citar.

Para comenzar por el principio, Stefano de Verona[95], sobre quien doy algunos detalles en la Vida de Agnolo Gaddi, era en su época un pintor de considerable

---

[94] Carpaccio.

[95] Stefano Zevio.

mérito. Cuando Donatello estaba trabajando en Padua, como referí en su Vida, fue en una ocasión a Verona, donde quedó tan sorprendido por las obras de Stefano, que declaró que sus frescos eran superiores a todo cuanto se había ejecutado hasta entonces en esos lugares. Stefano ejecutó su primera obra en Sant'Antonio de Verona, en la extremidad del tabique del coro, a la izquierda, debajo de la curva de la bóveda, donde representó a la Virgen y el Niño entre San Jaime y San Antonio. Hasta el presente, esta pintura es considerada hermosa en dicha ciudad, por el vigor con que están tratadas las figuras y especialmente las graciosas cabezas. En San Niccolò, iglesia parroquial de esta ciudad, pintó al fresco un magnífico San Nicolás, y en la Via San Polo que conduce a la Porta del Vescovo, pintó en la pared de una casa la Virgen con algunos ángeles encantadores y un San Cristóbal. En la Via del Duomo, en un nicho de una pared de la iglesia de Santa Consolata, hizo una Virgen con algunos pájaros, inclusive un pavo real, divisa del pintor. En Santa Eufemia, un convento de los frailes Ermitaños de San Agustín, pintó sobre la puerta lateral un San Agustín con otros dos santos, y unos cuantos frailes y monjas de la Orden bajo el manto del santo. Pero lo mejor de esta obra son dos profetas, de medio cuerpo y de tamaño natural, cuyas cabezas son lo más admirable y vigoroso que Stefano produjo jamás. El color ha sido puesto con cuidado y se conserva hasta ahora en buenas condiciones, a pesar

de estar muy expuesto a la intemperie. Si la pintura hubiera estado a cubierto, se habría conservado tan fresca como si la acabara de pintar, pues Stefano no la retocó en seco, sino que se cuidó de hacer toda la obra al fresco; de este modo ha sufrido poco deterioro. En el interior de la iglesia, en la capilla del Sacramento, pintó, alrededor del tabernáculo, unos ángeles volando, otros tocando instrumentos, y algunos cantando o incensando el Sacramento. Una figura de Cristo ocupa la parte superior, a modo de remate del tabernáculo y, abajo, lo sostienen unos ángeles, los cuales llevan blancas vestiduras que los cubren hasta los pies que, al parecer, terminan en nubes. Ésta era la manera peculiar de Stefano de representar ángeles, los cuales siempre tienen graciosos rostros, de expresión encantadora. A un lado de esta obra se encuentra San Agustín y del otro, está San Jerónimo, ambos de tamaño natural, quienes sostienen con sus manos la Iglesia del Señor, como si señalaran que con su sabiduría defienden a la Santa Iglesia contra los herejes. En el mismo templo, en una pilastra de la capilla principal, pintó al fresco una Santa Eufemia, de hermoso y gracioso continente, y firmó su nombre con letras de oro, quizá porque pensó que era ésta su mejor obra, y en verdad lo fue. Según su costumbre, introdujo un hermoso pavo real y dos leones en la composición, mas estos últimos no eran muy buenos, pues no podía dibujarlos del natural como hiciera con el pavo real. En el mismo lugar pintó en una tabla, como

era uso entonces, algunas medias figuras, especialmente un San Nicolás de Tolentino y otros santos, y en la predella desarrolló escenas de la vida del santo, con figuras de pequeño tamaño. En San Fermo, iglesia de los franciscanos, en la misma ciudad, hizo doce medias figuras de profetas, de tamaño natural, para adornar un Descendimiento situado frente a una de las puertas laterales, con Adán y Eva a sus pies, y el habitual pavo real con el cual firmaba sus pinturas. En Mantua, en la iglesia de San Domenico, en la Porta del Martello, Stefano pintó una Virgen encantadora. Como los frailes hicieron una construcción en ese sitio, trasladaron cuidadosamente la cabeza de esa Virgen a la pared central de la capilla de Santa Úrsula, perteneciente a la familia de los Recuperati, que contiene algunos frescos de la misma mano. En la iglesia de San Francesco, a la derecha de la entrada principal, hay una serie de capillas, construidas por la noble familia de los Ramma, una de cuyas bóvedas fue decorada por Stefano. Allí pintó los cuatro Evangelistas sentados y un almendro y otros árboles con sus copas pobladas de pájaros, y especialmente con pavos reales; también se ven allí ángeles encantadores. En una columna de la misma iglesia, a la derecha de la entrada, pintó una Santa María Magdalena de tamaño natural. En la calle llamada Rompilanza, ejecutó al fresco, en una puerta, una Virgen con el Niño y algunos ángeles de los hinojos, con un fondo lleno de árboles frutales. Éstas

son las obras que se atribuyen a Stefano, aunque, como gozó de larga existencia, es probable que hiciera muchas más. Pero no he podido encontrar otras, ni tampoco he descubierto su apellido, el nombre de su padre, su retrato, u otros pormenores. Algunos aseguran que Stefano, antes de trasladarse a Florencia, fue discípulo de Maestro Liberale, un pintor veronés, mas ello carece de importancia, puesto que aprendió en Florencia, con Agnolo Gaddi, todo lo bueno que en él había.

En la misma ciudad de Verona vivió Aldigieri da Zevio, quien era amigo íntimo de la familia Della Scala, y que entre otras muchas cosas, pintó el salón principal de su palacio, donde ahora reside el podestà; allí representó la guerra de Jerusalén, según el relato de Josefo. En esta obra, Aldigieri demostró mucho espíritu y discernimiento al separar las escenas mediante una franja ornamental. En la parte superior de esta franja se hizo una serie de medallones que, según se supone, contienen los retratos de muchos hombres distinguidos de esa época, incluso varios de los Della Scala, pero no puedo decir más, pues no estoy seguro de que sea así. Con esta obra, Aldigieri probó que poseía genio, criterio e inventiva, y que había tenido en cuenta todo lo que en la guerra es digno de atención. Los colores están bien conservados, y entre los numerosos retratos de grandes hombres, se puede reconocer el de Petrarca.

Jacopo Avanzi, pintor de Bolonia, rivalizó con Aldigieri en la decoración de este salón, y debajo de las pinturas de este último, pintó al fresco dos hermosos Triunfos, con tal arte y tan excelente estilo, que Girolamo Campagnuola declara que Mantegna las elogió, calificándolas de obras notables. El mismo Jacopo, en colaboración con Aldigieri y Sebeto da Verona, pintó la capilla de San Giorgio, al lado de la iglesia de San Antonio de Padua, de acuerdo con lo establecido en el testamento de los marqueses de Carrara. Jacopo decoró la parte superior, Aldigieri hizo debajo algunas escenas de la vida de Santa Lucía y Sebeto pintó la historia de San Juan. Luego, los tres maestros regresaron a Verona, donde pintaron conjuntamente dos bodas en la casa de los Condes Serenghi, con muchos retratos y trajes de la época, considerándose que lo mejor es la parte que ejecutó Jacopo. Pero como lo he citado en la Vida de Niccolò d'Arezzo, a propósito de las obras que realizó en Bolonia en competencia con los pintores Simone, Cristofano y Galasso, nada más diré sobre él aquí.

En la misma época, Jacobello di Flore era altamente estimado en Venecia, a pesar de que seguía el estilo bizantino. Hizo varias obras en dicha ciudad, entre ellas una tabla para las monjas de Corpus Domini, la cual se encuentra en su iglesia, en el altar de Santo Domingo. Giromin Morzone, rival de Jacobello, hizo un buen número de pinturas en Venecia y varias ciudades de Lombardía, pero como era un continuador del viejo

estilo y hacía las figuras paradas en la punta de los pies, no diré más sobre él, salvo que existe una obra de su mano, que representa varios santos, en el altar de la Asunción, en San Lena.

Un maestro muy superior, fue Guariero[96], pintor de Padua, quien, entre varias cosas, pintó la capilla principal de los Ermitaños de San Agustín, en Padua, y una capilla en el primer claustro. Además, decoró otra capillita en la casa del Urbano Perfetto[97] y la sala de los Emperadores romanos, a donde van a bailar los estudiantes en los días de carnaval. También pintó, en la misma ciudad, algunas escenas del Antiguo Testamento en la Capilla del Podestá.

Giusto[98], otro pintor paduano, pintó algunas escenas del Apocalipsis de San Juan Evangelista, y otras del Antiguo Testamento y de los Evangelios, en la capilla de San Giovanni Battista, fuera de la iglesia del Vescovado. En la parte superior, hizo un coro de ángeles en el Paraíso y otras decoraciones muy originales. En la iglesia de Sant'Antonio, pintó al fresco la capilla de San Lucas y decoró una capilla de los Ermitaños con figuras de las Artes liberales, las Virtudes y los Vicios, así como de aquellos que se distinguieron por sus virtudes o se hundieron en la

---

[96] Guariento.

[97] El prefecto urbano, es decir el Capitanio.

[98] Giusto di Menabuoi.

vileza, los cuales son arrojados al infierno por sus vicios.

En la misma época estaba trabajando también en Padua, Stefano, pintor de Ferrara[99]. Como ya dije, decoró con varias pinturas la capilla y la urna que contiene el cuerpo de San Antonio, y también pintó la Virgen llamada del Pilar. Un pintor de Brescia, Vincenzio[100], era también famoso en esa época, según refieren Filarete y Girolamo Campagnuola, otro pintor de Padua, alumno de Squarcione. Giulio, hijo de Girolamo, pintaba e iluminaba y grabó en cobre algunas cosas hermosas, que se encuentran en Padua y en otros lugares. En la misma ciudad, Niccolò Moreto realizó muchas pinturas. Vivió ochenta años, practicando el arte durante toda su existencia. Además de estos pintores, hubo muchos que siguieron a Gentile y Giovanni Bellini.

Pero Vittore Scarpaccia fue, en verdad, el primero que ejecutó obras de importancia. La primera que ejecutó se encuentra en la escuela de Santa Úrsula, donde pintó sobre tela gran parte de la historia de esta santa, su vida y muerte. Trabajó en esta tarea con tan buenos resultados, que adquirió reputación de maestro hábil e ingenioso. Se dice que esto indujo a los milaneses a encargarle una tabla, pintada al temple, con muchas

[99] Stefano Falzagalloni.

[100] Vincenzo Foppa.

figuras, para la capilla de San Ambrogio, de los Minoritas. En la iglesia de Sant'Antonio, en un cuadro de la aparición de Cristo a la Magdalena y las otras Marías -en el altar de Cristo Resucitado- hizo una hermosísima perspectiva de un paisaje en lontananza. En otra capilla pintó la historia de los Mártires, en el momento en que son crucificados, introduciendo más de trescientas figuras, grandes y pequeñas, muchos caballos, un cielo abierto, hombres desnudos y vestidos en diversas actitudes, numerosos escorzos, y tal cantidad de cosas, que esta obra debió costarle grandes trabajos. En la iglesia de Sant'Iob, en Canareio, en el altar de la Virgen, pintó la Presentación de Cristo a Simeón. La Virgen está de pie y Simeón, con su capa pluvial, aparece entre dos personajes vestidos de cardenales. Detrás de la Virgen se ven dos mujeres, una de ellas con dos palomas, y debajo hay tres niños tocando el laúd, la storta y la lira o viola; el colorido es muy agradable. En verdad, Vittore fue un maestro muy diligente y hábil, y muchas de sus pinturas de Venecia, retratos y otras cosas, son de gran valor para su época. Enseñó su oficio a sus dos hermanos, Lazzaro y Sebastiano[101], quienes le imitaron. Éstos pintaron para el altar de la Virgen, en la iglesia de las monjas de Corpus Domini, a Nuestra Señora sentada entre Santa Catalina y Santa Marta,

---

[101] Se trata de Lazzaro Sebastiani, pintor, y no de dos hermanos o discípulos de Carpaccio.

con otros santos, dos ángeles tocando instrumentos y una hermosa perspectiva de casas como fondo de la obra. Tengo en mi Libro los dibujos de los artistas para esta pintura.

Otro pintor de mérito de esta época fue Vincenzio Catena, quien se dedicó a pintar retratos, más que a cualquier otra clase de pintura; en verdad, hizo algunos muy notables, entre ellos uno de un alemán de los Fugger, hombre distinguido, que a la sazón residía en Venecia, en el Fondaco de' Tedeschi, y que está pintado con mucho vigor.

En la misma época, Giovan Battista da Conigliano, discípulo de Giovanni Bellini, hizo muchas obras, entre otras una tabla para el altar de San Pedro Mártir, en la iglesia de las monjas de Corpus Domini: representa a este santo, con San Nicolás y San Benedito, en un paisaje; los acompañan un ángel tocando la cítara y muchas pequeñas figuras de considerable mérito; si Conigliano no hubiera muerto joven, probablemente habría igualado a su maestro.

Otro pintor de esta época que merece el título de buen maestro fue Marco Vasarini[102], nacido en Venecia, de padres ciegos, que pintó un Descendimiento de la Cruz, en San Francesco della Vigna, Venecia. En la iglesia de Sant'Iob, pintó un Cristo en el Huerto, con los tres Apóstoles durmiendo, y a San Francisco y Santo

[102] Marco Basaiti, ut infra.

Domingo, con otros dos santos. La parte más admirada de esta obra era el paisaje, poblado de pequeñas figuras graciosamente ejecutadas. En la misma iglesia pintó un San Bernardino en una roca, con otros dos santos.

Giannetto Cordegliaghi[103] hizo varias pinturas de cámara en esta ciudad; en realidad, prácticamente no hizo otra cosa, y su estilo en semejantes trabajos era, a la verdad, muy delicado y suave y considerablemente superior al de los pintores mencionados más arriba. En San Pantaleone, en la capilla contigua a la principal, pintó un San Pedro platicando con otros dos santos, los cuales llevan hermosos vestidos que están admirablemente ejecutados.

Marco Basaiti gozó de considerable fama en esta época, y en la iglesia de los frailes cartujos, en Venecia, hay una gran tabla, pintada por él, que representa a Cristo entre Pedro y Andrés y los hijos de Zebedeo en el lago Tiberíades, con un brazo de mar, una montaña, parte de una ciudad y muchas figuras de pequeño tamaño. Podría citar más obras suyas, pero bástenos con ésta, puesto que es la mejor.

Bartolommeo Vivarino de Murano hizo algunas obras muy buenas, como podemos verlo en su cuadro para el altar de San Luis en la iglesia de San Giovanni e Polo, que representa al Santo sentado con su capa pluvial,

[103] Andrea Previtale, según Crowe y Cavalcaselle.

San Gregorio, San Sebastián y Santo Domingo de un lado, y del otro, San Nicolás, San Jerónimo y San Roque, con una cantidad de bustos de santos arriba.

Giovanni Mansueti ejecutó bien sus obras, pues le gustaba copiar las cosas naturales, y hacer figuras y paisajes en lontananza, imitando el estilo de Gentile Bellini. Hizo muchas pinturas en Venecia, entre otras las de la parte superior de la sala de audiencias de la Scuola de San Marco, donde representó al Santo predicando en la plaza, con la fachada de la iglesia, turcos, griegos y hombres de diversas naciones en curiosos atavíos, que se agolpan para escucharlo. En el mismo lugar, en una escena en que el Santo aparece curando a un enfermo, hizo una perspectiva de dos escaleras y muchos pórticos. En otra composición, hizo a San Marcos convirtiendo al cristianismo a una gran multitud; allí se ve un templo abierto, un crucifijo sobre el altar y gran variedad de trajes, cabezas y expresiones.

Vittore Bellini continuó esta obra, en el mismo lugar. Representó a San Marcos prisionero y atado, con una excelente perspectiva de casas y varias figuras en las cuales imitó a sus predecesores. Otro pintor de mérito fue Bartolommeo Montagna de Vicenza. Vivió en Venecia, donde ejecutó muchas pinturas, e hizo una tabla para la iglesia de Santa Maria d'Artone, en Padua. Benedetto Diana fue un pintor no menos admirado que los que acabamos de citar, como lo demuestran sus

obras en Venecia, en San Francesco della Vigna, donde pintó, para el altar de San Juan, a este Santo de pie entre otros dos, cada cual con un libro en la mano.

Giovanni Buonconsigli tuvo también fama de buen maestro. En la iglesia de San Giovanni e Polo pintó en el altar de Santo Tomás de Aquino a dicho santo en medio de una multitud a la cual lee las Escrituras, e hizo una excelente perspectiva de casas. Simon Bianco, escultor de Florencia, y Tulio Lombardo, un escultor muy hábil, residieron la mayor parte de su vida en Venecia.

En Lombardía, Bartolommeo Clemente de Reggio y Agostino Busto[104] fueron excelentes escultores, y Jacopo Davanzio de Milán, y Gasparo y Girolamo Misceroni fueron buenos grabadores. En Brescia, Vincenzo Verchio descolló como excelente fresquista y adquirió gran reputación en su ciudad natal. Lo mismo se puede decir de Girolamo Romanino, hábil dibujante, como lo demuestran sus obras que se encuentran en Brescia y sus alrededores. Alessandro Moretto sobrepujó a estos dos artistas, y fue un delicado colorista, sumamente diligente, como lo prueban sus obras.

Pero volviendo a Verona, donde siempre florecieron y aún florecen excelentes artistas, allí se destacaron Francesco Buonsignori y Francesco Caroto, y también

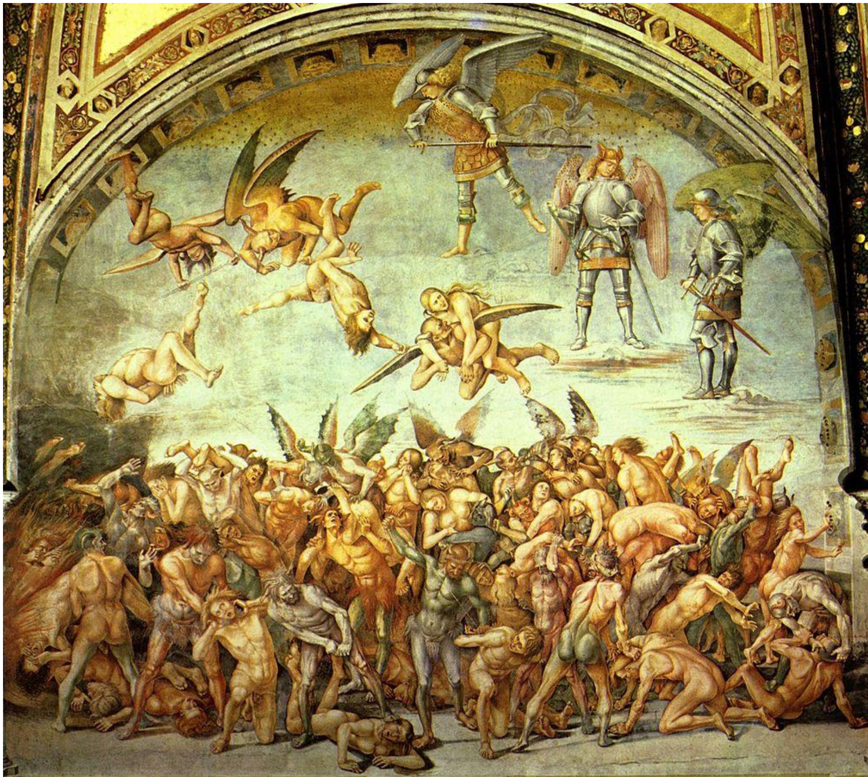
---

[104] Se le llama generalmente Bambaia.

el Maestro Zeno de Verona, quien pintó el retablo de San Martino en Rímini, y otros dos, con gran diligencia. Pero el que hizo las más notables figuras del natural fue el Moro de Verona, o Francesco Turbido, como le llaman algunos, quien hizo el retrato de un caballero de la familia Badovaro, vestido de pastor, muy natural y que puede rivalizar con cualquier cosa producida en esos lugares. Dicho retrato se encuentra actualmente en la casa de Monsignor de' Martini. Battista d'Angelo[105], su yerno, es un bello colorista y hábil dibujante, que debe ser considerado superior, y no inferior, al Moro. Pero no me propongo hablar de quienes viven actualmente, y deseo, como dije al comienzo de esta Vida, referirme a algunos de quienes no conozco todos los pormenores, de modo que sus talentos y méritos reciban por lo menos lo poco que puedo darles, aunque quisiera ofrecerles más.

[105] Giambattista del Moro.

Luca Signorelli, pintor de Cortona



Luca Signorelli, excelente pintor, de quien debemos hablar ahora, siguiendo el orden cronológico, fue en su tiempo considerado tan famoso en Italia, y sus obras fueron tan altamente valoradas que superó a cualquier otro maestro, no importa de qué período; pues mostró la manera de representar en pintura las figuras desnudas de suerte que parecían vivas, haciendo uso de destreza y arte. Fue alumno de Pietro dal Borgo a San Sepolcro[106] y en su juventud se esforzó por igualar y aun sobrepujar a su maestro. Cuando estaba trabajando en Arezzo con éste, y viviendo con su tío Lazzaro Vasari, como se ha dicho, imitó tan bien el estilo de Pietro, que era casi imposible distinguir alguna diferencia entre las obras de uno y otro. Sus primeros trabajos los realizó en San Lorenzo de Arezzo, donde decoró con frescos la capilla

[106] Piero della Francesca

de Santa Bárbara, en 1472, y pintó al óleo sobre tela el estandarte llevado en las procesiones por la compañía de Santa Catalina; también hizo el de la Trinità, que más parece obra de Pietro del Borgo, que suya. En la misma ciudad, en Sant'Agostino, hizo la tabla de San Nicolás de Tolentino, con hermosas y pequeñas escenas ejecutadas con buen dibujo e inventiva. En la capilla del Sacramento, en el mismo lugar, hizo dos Ángeles al fresco. En la capilla de los Accolti, en la iglesia de San Francesco, hizo para Messer Francesco, doctor en leyes, su retrato y los de algunos miembros de su familia. En esta obra hay un admirable San Miguel pesando almas, que muestra la capacidad de Luca, por el brillo de las armas, los reflejos, y toda la pintura en general. San Miguel sostiene una balanza en cuyos platillos oscilan desnudos hermosamente escorzados. Entre otras cosas hay una figura desnuda ingeniosamente transformada en un demonio, mientras un lagarto lame la sangre que fluye de su herida. Hay también una Virgen con el Niño, San Esteban, San Lorenzo y Santa Catalina, dos ángeles que tocan, uno el laúd y otro un rabel, estando estas figuras muy bien logradas, especialmente los pliegues de los paños y los maravillosos adornos. Pero lo más notable es la predella, llena de pequeñas figuras que representan a los frailes de Santa Catalina. En Perusa, Luca hizo muchas obras, entre otras una tabla en la Catedral, por encargo de Messer Jacopo Vannucci, de Cortona, obispo del lugar, con Nuestra Señora, San Onofrio, San

Herculano, San Juan Bautista y San Esteban y un hermoso Ángel pulsando el laúd. En Volterra pintó al fresco, sobre el altar de un oratorio en San Francesco, una Circuncisión de Cristo, considerada muy notable, aunque la figura del Niño, estropeada por la humedad, fue restaurada por Sodoma, que empeoró el original. En verdad, a veces es preferible conservar algo destruidas las obras de los hombres famosos que hacerlas retocar por artistas inferiores. En Sant'Agostino, en la misma ciudad, pintó al temple una tabla con una peana de pequeñas figuras representando escenas de la Pasión de Cristo, la cual es considerada extraordinariamente hermosa. Para los señores de Monte de Santa María pintó un Cristo muerto y una Natividad en San Francesco, Città di Castello, y otra tabla con un San Sebastián en San Domenico. En Santa Margherita de Cortona, su ciudad natal, en la casa de los frailes descalzos, pintó un Cristo muerto, una de sus obras más bellas, y para la Compañía de Jesús, en la misma ciudad, hizo tres tablas; es maravillosa la que está cerca del altar mayor, la cual representa a Cristo dando la comunión a los Apóstoles mientras Judas guarda la Hostia en su escarcela. En la iglesia parroquial, ahora llamada Vescovado, pintó al fresco en la capilla del Sacramento algunos profetas de tamaño natural, y alrededor del tabernáculo, unos ángeles desplegando un pabellón; a ambos lados puso a San Jerónimo y Santo Tomás de Aquino. En el altar mayor de esta iglesia hizo una

hermosa Asunción y dibujó la vidriera para el rosetón principal, ejecutada luego por Stagio Sassoli de Arezzo. En Castiglione Aretino pintó un Cristo muerto con las Marías sobre la capilla del Sacramento, y en San Francesco di Lucignano, las puertas de un armario en que se guarda un árbol de coral con una cruz en la cúspide. Para la capilla de San Cristofano, en Sant'Agostino de Siena, hizo una tabla con varios santos en torno a San Cristóbal, que está ejecutado en relieve. De Siena se trasladó a Florencia para ver las obras de los maestros de su tiempo y del pasado. Aquí pintó sobre tela algunos dioses desnudos, por encargo de Lorenzo de Médicis, los cuales fueron muy elogiados, y un cuadro con Nuestra Señora y dos profetas de pequeño tamaño; este último se encuentra actualmente en Castello, en la villa del duque Cosme. Luca regaló ambas obras a Lorenzo, quien jamás quiso que nadie le aventajara en liberalidad y magnificencia. También pintó en un cuadro redondo una Virgen bellísima, que se encuentra actualmente en la sala de audiencia de los capitanes del Partido Güelfo. En Chiusuri, Siena, en la casa principal de los monjes de Monte Oliveto, pintó en un costado del claustro once escenas de la vida y obras de San Benito. Desde Cortona envió algunas de sus obras a Montepulciano, y para Foiano hizo la tabla que está sobre el altar mayor de la Pieve; envió otras a Valdichiana. En la Madonna, iglesia principal de Orvieto, terminó la capilla comenzada por Fra Giovanni da Fiesole, representando

todas las escenas del fin del mundo con curiosa y fantástica imaginación: ángeles, demonios, ruinas, terremotos, incendios, milagros del Anticristo, muchas otras cosas por el estilo y, además, desnudos, escorzos y un sinnúmero de hermosas figuras, en cuyos rostros se pinta el terror de ese postrer y tremendo día. De esta suerte abrió el camino para sus sucesores, quienes encontraron salvadas las dificultades que presenta esta manera. Por ello no me extraña que los trabajos de Luca fueran siempre altamente alabados por Miguel Ángel, quien, para su divino Juicio Final de la Capilla, se inspiró en parte en la obra de Luca, en cosas tales como ángeles, demonios y la disposición de los cielos, y otros detalles en los cuales, como todos pueden ver, siguió los pasos del pintor de Cortona. En esta obra, Luca introdujo muchos retratos de amigos, incluso el suyo y los de Niccolò, Paolo y Vittelozzo Vitelli, Giovan Paolo y Orazio Baglioni, y otros cuyos nombres ignoro. En la sacristía de Santa María de Loreto pintó al fresco a los cuatro Evangelistas, los cuatro Doctores y otros santos, que son muy hermosos, por lo cual fue generosamente recompensado por el Papa Sixto.

Se cuenta que un hijo suyo, de rostro y figura sumamente hermosos, a quien amaba mucho, fue asesinado en Cortona; y Luca, con extraordinaria fortaleza, sin derramar una lágrima, lo desnudó y dibujó para poder contemplar siempre en esta obra de sus manos lo que la Naturaleza le había otorgado y la

Fortuna enemiga le arrebataba. Llamado por el Papa Sixto para trabajar con otros pintores en la capilla del palacio, hizo dos escenas que se consideran entre las mejores, una de las cuales representa a Moisés entregando su testamento a los hebreos después de haber visto la Tierra de Promisión; la otra muestra su muerte.

Finalmente, después de trabajar para casi todos los príncipes de Italia, anciano ya, regresó a Cortona, donde pasó sus últimos años trabajando más por placer que por cualquier otra cosa, como si no pudiera permanecer ocioso después de haber consumido su vida en el trabajo. En esta época pintó una tabla para las monjas de Santa Margherita de Arezzo, y otra para el oratorio de San Girolamo, parte de la cual fue pagada por Messer Niccolò Gamurrini, doctor en leyes y auditor de la Rota, que está retratado de rodillas ante la Virgen, a quien lo presenta San Nicolás. También están representados San Donato y San Esteban y, más abajo, San Jerónimo desnudo y David cantando con un salterio. Asimismo, hay dos profetas que, a juzgar por los pergaminos que tienen en sus manos, discuten acerca de la Concepción. Esta obra fue trasladada a hombro por los miembros de esa Compañía desde Cortona hasta Arezzo, y Luca, aunque anciano, quiso asistir a la colocación de la misma. Durante su estada en la ciudad, deseó volver a visitar a sus parientes y amigos. Se hospedó en la casa de los Vasari, siendo yo un niño de ocho años, y recuerdo al bondadoso

anciano, tan gracioso y fino, que cuando oyó decir al maestro que me enseñaba las primeras letras que yo, en la escuela, sólo me ocupaba en dibujar figuras, se volvió hacia mi padre diciéndole: «Antonio, si no quieres que Giorgino se convierta en un inútil, hazle estudiar dibujo; pues aunque estudie las letras, el dibujo sólo puede serle útil y darle honor y placer, como a todos los hombres de bien». Luego, dirigiéndose a mí, dijo: «Estudia, pequeño pariente». Habló de muchas otras cosas, que no repetiré, pues sé que no he realizado, ni remotamente, las esperanzas que el buen viejo puso en mí. Al saber Luca que yo sufría de fuertes hemorragias nasales, las cuales a menudo me producían desvanecimientos, me puso con mucha ternura un amuleto en el cuello. Eternamente me quedará grabado este recuerdo de Luca.

Una vez colocada la pintura, Luca regresó a Cortona, acompañado en gran parte del camino por ciudadanos, amigos y parientes, como lo merecía su gran talento, pues siempre vivió más bien como un gran señor y caballero respetado que como un pintor.

En esta época, Benedetto Caporali, pintor de Perusa, había construido un palacio para Silvio Passerini, cardenal de Cortona, a media milla de la ciudad. Como Benedetto era aficionado a la arquitectura, había escrito anteriormente un comentario sobre Vitruvio. El cardenal deseaba que se decorara todo el palacio, y Benedetto comenzó a trabajar con la ayuda de Maso

Papacello de Cortona, su discípulo (que también había estudiado bajo la dirección de Giulio Romano, como se dirá) y de Tommaso, y otros alumnos y garzones y pintó casi todo al fresco. Pero el cardenal deseaba tener alguna pintura de Luca, quien, viejo y paralítico como estaba, pintó al fresco la pared del altar en la capilla del palacio, donde representó a San Juan bautizando al Salvador. No pudo terminarlo, pues murió cuando aún estaba trabajando en él, a la edad de ochenta y ocho años. Luca era un hombre de excelentísimo carácter, sincero y cordial con sus amigos, gentil y agradable en la conversación, cortés con quienes necesitaban sus servicios y buen maestro para sus discípulos. Vivió magníficamente y le gustaba vestir bien. Pondré fin a esta segunda parte de las Vidas con la muerte de Luca, que ocurrió en el año 1521, pues es el hombre que, por su conocimiento del dibujo, y especialmente de los desnudos, por la gracia de su ingenio y la composición de sus pinturas, preparó el camino para la perfección final del arte, seguido por la mayoría de los artistas de quienes trataremos ahora y que hicieron culminar el arte.

Leonardo da Vinci, pintor y escultor florentino



Los cielos suelen derramar sus más ricos dones sobre los seres humanos -muchas veces naturalmente, y acaso sobrenaturalmente-, pero, con pródiga abundancia, suelen otorgar a un solo individuo belleza, gracia e ingenio, de suerte que, haga lo que haga, toda acción suya es tan divina, que deja atrás a las de los demás hombres, lo cual demuestra claramente que obra por un don de Dios y no por adquisición de arte humano. Los hombres vieron esto en Lionardo da Vinci, cuya belleza física no puede celebrarse bastante, cuyos movimientos tenían gracia infinita y cuyas facultades eran tan extraordinarias que podía resolver cualquier problema difícil que su ánimo se planteara. Poseía gran fuerza personal, combinada con la destreza, y un espíritu y valor invariablemente regios y magnánimos. Y la fama de su nombre se propagó a tal

punto, que no sólo fue celebrado en su tiempo, sino que su gloria aumentó considerablemente luego de su muerte.

Este maravilloso y celestial Lionardo era hijo de Piero da Vinci. Hubiera obtenido grandes beneficios de sus estudios de ciencias y letras si no hubiese sido caprichoso y voluble, pues comenzaba a estudiar muchas cosas y luego las abandonaba. Así, en aritmética, durante los pocos meses que la estudió, realizó tales progresos que a menudo confundía a su maestro, suscitándole continuamente dudas y dificultades. Se consagró por un tiempo a la música y pronto aprendió a tocar la lira. Y como estaba dotado de un espíritu elevado y exquisito, podía cantar e improvisar divinamente. Empero, aunque estudió tantas cosas, jamás descuidó el dibujo y el modelado, pues eso, más que cualquier otra cosa, era lo que excitaba su fantasía. Cuando Ser Piero lo advirtió, conociendo el elevado ingenio del muchacho, tomó un día sus dibujos y los llevó a Andrea del Verrocchio, que era íntimo amigo suyo, y le preguntó si Lionardo podía hacer algo dedicándose al arte. Andrea, asombrado ante estos precoces esfuerzos, aconsejó a Ser Piero que hiciera estudiar al niño. De este modo decidió que su hijo iría al taller de Andrea. Lionardo lo hizo de buena gana y no se ejercitó en un solo oficio, sino en todos aquellos en que intervenía el dibujo. Dotado de una inteligencia divina y maravillosa, y por ser excelente geómetra, no sólo trabajó en escultura, haciendo con barro algunas

cabezas de mujeres sonrientes, que fueron vaciadas en yeso, y también cabezas de niños, que parecían ejecutadas por un maestro, sino que preparó muchos planos y elevaciones de arquitecturas, y fue el primero, a pesar de ser tan joven, que propuso la canalización del Arno desde Pisa hasta Florencia. Diseñó molinos, batanes y otras máquinas hidráulicas, y como quiso que la pintura fuese su profesión, estudió dibujo del natural. A veces hacía modelos de figuras en arcilla, las vestía con blandos trapos, cubiertos de barro, y luego las dibujaba pacientemente sobre finas telas de batista o lino, en negro y blanco con la punta del pincel. Hacía admirablemente esos dibujos, como puede verse en los que conservamos en nuestro Libro. Asimismo dibujaba sobre papel, tan cuidadosamente y bien, que en finura nadie le igualó jamás. Tengo de su mano una cabeza a lápiz y en claroscuro que es divina. La gracia de Dios dominaba a tal punto su mente, su memoria e intelecto se integraban de tal suerte, y con los dibujos de su mano sabía expresar tan claramente sus ideas, que sus demostraciones eran infalibles, y era capaz de confundir a los más ingeniosos contradictores. Todos los días hacía modelos y proyectos para cortar fácilmente las montañas y horadarlas para pasar de un lado a otro, y por medio de palancas, grúas y montacargas levantar y arrastrar grandes pesos; ideó la manera de vaciar los puertos, y bombas para extraer agua de grandes profundidades, pues su mente jamás descansaba. Pasó mucho tiempo dibujando

metódicamente cuerdas anudadas que llenaban un círculo.

De estas dificilísimas composiciones se ve un ejemplo en un grabado muy bello, en cuyo centro se leen las palabras: Leonardus Vinci Accademia. Entre esos modelos y proyectos había uno, que mostró varias veces a muchos ciudadanos ingeniosos que a la sazón gobernaban en Florencia, explicando un método para levantar la iglesia de San Giovanni y poner debajo las escaleras, sin que se derrumbara. Argumentaba con tan sólidas razones, que convencía a quienes lo escuchaban; sólo cuando se iba reconocían la imposibilidad de semejante empresa.

Su conversación encantadora ganaba todos los corazones, y aunque nada poseía -por decir así- y trabajaba poco, tuvo criados y caballos, que le gustaban mucho. En verdad, amaba a todos los animales y los domesticaba con gran cariño y paciencia. A menudo, cuando pasaba por los lugares donde se vendían pájaros, los sacaba de sus jaulas y ponía en libertad, y luego pagaba al vendedor el precio exigido. La naturaleza lo había dotado a tal punto, que cuando aplicaba su cerebro o su alma a cualquier cosa, demostraba inigualada divinidad, vigor, vivacidad, excelencia, belleza y gracia. En verdad, su inteligencia del arte le impedía terminar muchas cosas que había comenzado, pues sentía que su mano era incapaz de añadir nada a las perfectas creaciones de su

imaginación. Su mente concebía tan difíciles, sutiles y maravillosas ideas, que sus manos, hábiles como eran, jamás podrían expresarlas. Sus caprichos eran tan numerosos, que filosofando acerca de las cosas naturales llegó a entender las propiedades de las hierbas y observó los movimientos del cielo, la órbita de la luna y el curso del sol.

Como dije, Lionardo fue colocado, siendo niño, por Ser Piero en el taller de Andrea del Verrocchio, cuando su maestro pintaba un cuadro de San Juan bautizando a Cristo. En esta obra, Lionardo hizo un ángel que tiene algunas prendas en la mano y, aunque muy joven, lo hizo mucho mejor que las figuras de Andrea. Este último no quiso volver a tocar los colores, mortificado de que una criatura supiera más que él. Luego le encargaron a Lionardo un cartón del Pecado de Adán y Eva en el Paraíso, para una antepuerta de tapicería que se había de tejer en Flandes, en oro y seda, para enviarla al rey de Portugal. Hizo en claroscuro con las luces en albayalde, un prado lleno de vegetación y con algunos animales, insuperable por su perfección y naturalidad. Hay una higuera con las hojas y ramas hechas hermosamente en escorzo y ejecutadas con tanto cuidado, que la mente se turba ante tal despliegue de paciencia. También hay una palmera en que la redondez de las palmas está realizada con maravillosa maestría, debido a la paciencia e ingeniosidad de Lionardo. La tapicería no llegó a ejecutarse y el cartón se encuentra actualmente en

Florencia, en la afortunada residencia del magnífico Ottaviano de Médicis, a quien lo obsequió no hace mucho el tío de Lionardo.

Cuentan que estando Ser Piero en su casa de campo, un campesino de su heredad le pidió que hiciera pintar en Florencia una rodela de madera que había cortado de una higuera de su hacienda. Ser Piero consintió con agrado, pues el hombre era muy hábil en la caza de pájaros y en la pesca, y le resultaba muy útil en tales menesteres. En consecuencia, Ser Piero envió el pedazo de madera a Florencia y le pidió a Lionardo que pintara algo en ella, sin decirle a quién pertenecía. Lionardo, al examinar un día la rodela, vio que era torcida, mal trabajada y tosca, pero con la ayuda del fuego la enderezó y luego la entregó a un tornero que, de áspera y grosera que era la volvió lisa y delicada. Luego de enyesarla y prepararla a su manera, Lionardo comenzó a pensar lo que pintaría en ella y resolvió hacer alguna cosa que aterrorizara a todos los que la contemplaran, produciendo un efecto similar al de la cabeza de la Medusa. A una habitación donde sólo él tenía acceso, Lionardo llevó lagartos, lagartijas, gusanos, serpientes, mariposas, langostas, murciélagos y otros animales extraños, con los cuales compuso un horrible y espantoso monstruo, cuyo ponzoñoso aliento parecía envenenar el aire. Lo representó saliendo de una roca obscura y hendida, vomitando veneno por sus fauces abiertas, fuego por sus ojos y humo por su nariz, de un aspecto realmente

terrible y espantoso. Estaba tan absorto en su trabajo, que no advertía el terrible hedor de los animales muertos, pues se abstraía en su amor al arte. Su padre y el campesino ya no preguntaban por el trabajo y, cuando lo hubo acabado, Lionardo hizo saber a Ser Piero que podía mandar a buscar la rodela cuando le pluguiese, pues ya estaba terminada. En consecuencia, una mañana fue Ser Piero a sus habitaciones a buscarla. Cuando llamó a la puerta, le abrió Lionardo y le pidió que esperara un instante; volvió a su pieza, colocó en su caballete la rodela de modo que le diera la luz deslumbrante de la ventana y luego pidió a su padre que entrara. Éste, tomado desprevenido, se estremeció, pues no pensó que fuese la rodela de madera, ni menos que lo que veía estuviese pintado. Y retrocedía asustado, cuando Lionardo lo contuvo, diciéndole: «Esta obra ha servido a su propósito; llévala, pues, ya que ha producido el efecto deseado». Ser Piero pensó que en verdad eso era más que milagroso y elogió calurosamente la idea de Lionardo. Después, calladamente compró a un comerciante otra rodela de madera pintada, con un corazón traspasado por una flecha y la dio al campesino, quien quedóle agradecido por el resto de sus días, mientras que Ser Piero llevó secretamente la obra de Lionardo a Florencia y la vendió por cien ducados a unos mercaderes. Poco tiempo después, fue a parar a manos del duque de Milán, quien la compró por novecientos ducados.

Luego pintó Lionardo una Virgen muy excelente, que más adelante estuvo en poder del Papa Clemente VII. Entre otras cosas, en este cuadro representó una jarra llena de agua y con unas flores maravillosas, sobre las cuales las gotas de rocío se veían más reales que la realidad misma. Para su gran amigo Antonio Segni dibujó un Neptuno sobre papel, con tanto cuidado que parecía vivo. El mar está agitado y su carro es arrastrado por caballos marinos, con sirenas y otros monstruos, los vientos del Sur y hermosas cabezas de divinidades. El dibujo fue regalado por Fabio, hijo de Antonio, a Messer Giovanni Gaddi, con el siguiente epigrama:

Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus;

Dum maris undisoni per vada flectit equos.

Mente quidem vates illum conspexit uterque

Vincius ast oculis; jureque vincit eos[107].

Después se le ocurrió a Lionardo hacer una cabeza de la Medusa al óleo, con una guirnalda de serpientes; era una idea extraordinaria y fantástica, pero como el trabajo requería tiempo, quedó sin terminar, que era el destino de casi todos sus proyectos. Se encuentra entre los tesoros del palacio del duque Cosme, junto

---

[107] Virgilio pintó a Neptuno, también lo pintó Homero, mientras conduce a los caballos por entre las olas agitadas. En verdad los dos poetas en su mente lo comprendieron; pero con la mirada da Vinci los aprisionó y en justicia venció a aquéllos.

con la cabeza de un ángel que levanta un brazo, en escorzo desde el hombro hasta el codo, mientras el otro brazo descansa en su pecho. Tan maravillosa era la mente de Lionardo, que, deseando que sus pinturas obtuvieran más relieve, se dedicó a lograr sombras más profundas, y buscó los negros más intensos con el fin de volver más claras las luces por contraste. Finalmente hizo tan sombrías sus pinturas, que parecen más bien representaciones de la noche, pues no hay ninguna luz intensa que dé la luminosidad del día. Pero lo hizo con la idea de dar mayor relieve a los objetos y hallar el fin y la perfección del arte.

Lionardo se complacía tanto cuando veía cabezas humanas curiosas, sea por sus barbas o su cabellera, que era capaz de seguir durante un día entero a quienquiera le hubiese llamado la atención por este motivo; y adquiría tan clara idea del personaje, que cuando regresaba a su casa podía dibujar la cabeza tan bien como si el hombre hubiera estado presente. De esta manera llegó a dibujar muchas cabezas de hombres y mujeres y yo poseo varios de estos dibujos a pluma en mi Libro tantas veces citado. Entre ellas está la cabeza de Amerigo Vespucci, hermoso anciano, dibujada con carbón, y la de Scaramuccia, capitán de los gitanos, que luego pasó a poder de Messer Donato Valdambrini de Arezzo, canónigo de San Lorenzo, a quien se la había regalado Giambullari. Comenzó un cuadro de la Adoración de los Magos, donde se ven cosas muy hermosas, especialmente las cabezas; esa

obra se encontraba en la casa de Amerigo Benci, situada frente a la galería de los Peruzzi, pero quedó sin terminar, como sus otras obras.

Con motivo de la muerte de Giovanni Galeazzo, duque de Milán, y de la ascensión de Ludovico Sforza en el mismo año 1493, Lionardo fue invitado por el duque, con gran ceremonia, a trasladarse a Milán para tocar la lira, cuyo sonido deleitaba particularmente al príncipe[108]. Lionardo llevó su propio instrumento, que él mismo hizo de plata y al que dio la forma de una cabeza de caballo, rara y original idea para que las voces tuvieran mayor sonoridad y resonancia, de modo que superó a todos los músicos reunidos en dicho lugar. Además, fue en su tiempo el mejor improvisador de versos. El duque, cautivado por la conversación y el genio de Lionardo, concibió un extraordinario afecto por él. Le rogó que pintara la Natividad para una tabla de altar, la cual fue enviada por el duque al emperador. Lionardo pintó luego una Última Cena bellísima y milagrosa, para los dominicos de Santa Maria delle Grazie, en Milán, infundiendo a la cabeza de los apóstoles tal majestad y belleza, que dejó la de Cristo sin terminar, pues sintió que no podía darle la celestial divinidad que ésta requería. La obra, dejada en esas condiciones, fue siempre tenida en gran veneración por

---

[108] Leonardo residió en Milán desde 1483 y Ludovico el Moro, que obtuvo el título de duque en 1494, hacía ya tiempo que era el verdadero amo del ducado.

los milaneses y también por los extranjeros, pues Lionardo representó el momento en que los Apóstoles están ansiosos por descubrir quién de ellos traicionará al Maestro. Todos los rostros expresan el amor, el temor, la ira o el pesar por no poderse interpretar la intención de Cristo, en contraste con la obstinación, el odio y la traición de Judas, al par que toda la pintura, hasta los más pequeños detalles, muestra increíble diligencia: hasta la trama del mantel es tan claramente visible, que la tela misma no parecería más real. Se cuenta que el prior importunaba constantemente a Lionardo para que terminara la obra, juzgando extraño que un artista tuviera que pasarse la mitad del día perdido en sus pensamientos. Hubiera deseado que jamás abandonara el pincel, tal como no descansaban los que cavaban la tierra de la huerta. Al ver que su importunidad no producía efecto, recurrió al duque, quien se vio obligado a llamar a Lionardo para preguntarle acerca de su trabajo, mostrando con mucho tacto que se veía obligado a intervenir a instancias del prior. Lionardo, conociendo la agudeza y discreción del duque, le habló largamente de su pintura, cosa que jamás había hecho con el prior. Discurrió libremente de su arte, y le explicó cómo los hombres de genio están en realidad haciendo lo más importante cuando menos trabajan, puesto que están meditando y perfeccionando las concepciones que luego realizan con sus manos. Agregó que aún faltaba hacer dos cabezas. Una era la de Cristo, para la cual

no podía buscar modelo en la tierra, y él se sentía incapaz de concebir la belleza y la gracia celestial de esa divinidad encarnada. La otra cabeza era la de Judas, que también le daba qué pensar, pues no creía poder representar el rostro de un hombre capaz de traicionar a su Maestro, Creador del mundo, después de haber recibido tantos beneficios de él. Pero agregó que en este caso estaba dispuesto a no seguir buscando y que, a falta de algo mejor, haría la cabeza de ese importuno e indiscreto prior. El duque se divirtió enormemente y declaró, riendo, que tenía mucha razón. Entonces el pobre prior, lleno de vergüenza, se dedicó a apremiar a los jardineros y dejó en paz a Lionardo. El artista terminó su Judas, haciéndolo la verdadera imagen de la traición y la crueldad. La cabeza de Cristo quedó inconclusa, como he dicho. La nobleza de esta pintura, su composición y el cuidado con que estaba terminada, despertaron en el rey de Francia el deseo de llevarse la obra a su patria. En consecuencia, empleó arquitectos para que intentaran armarla con vigas y hierros para transportarla sin peligro, y no reparó en los gastos, tan grande era su deseo. Pero el Rey se vio defraudado porque la pintura estaba hecha en la pared, y así les quedó a los milaneses.

Mientras estaba trabajando en la Última Cena, Lionardo pintó el retrato de Ludovico con Maximiliano, su hijo mayor, en la parte superior del mismo refectorio, donde había una Pasión en el viejo estilo. En el otro extremo

pintó a la duquesa Beatrice con Francesco, su otro hijo, que más adelante llegaron a ser duques de Milán. Esos retratos son maravillosos. Cuando estaba ejecutando estas obras, Lionardo propuso al duque erigir un caballo de bronce de proporciones colosales, con el duque montando en él, para perpetuar su memoria. Pero lo comenzó en tal escala, que jamás pudo ejecutarse. Tal es la malignidad del hombre, cuando lo mueve la envidia, que hay quienes creen que Lionardo lo comenzó, como muchas de sus obras, con la intención de no terminarlo, puesto que su tamaño era tan grande que se podían prever las extraordinarias dificultades que surgirían para fundirlo. Y es muy probable que muchos se hayan formado esa opinión, ya que tantos trabajos suyos quedaron inconclusos. Empero, podemos muy bien creer que su grande y extraordinario talento se sentía trabado por ser demasiado temerario, y que la verdadera causa era su afán de progresar de excelencia a excelencia, y de perfección a perfección. Quizá «la obra fue demorada por el deseo», como dice nuestro Petrarca. En verdad, aquellos que han visto el gran modelo en barro hecho por Lionardo, aseguran que jamás contemplaron nada más bello y soberbio. El trabajo se conservó hasta que los franceses llegaron a Milán, conducidos por Luis, rey de Francia, y lo hicieron pedazos. También se perdieron un pequeño modelo en cera, considerado perfecto, y un libro de anatomía del caballo, hecho por él. Más adelante, Lionardo se dedicó con mayor

asiduidad aún al estudio de la anatomía humana, ayudando a Messer Marcantonio della Torre, excelente filósofo, quien a la sazón enseñaba en Padua y escribía sobre estas cuestiones y a su vez le prestó ayuda. He oído decir que fue uno de los primeros en ilustrar la ciencia de la medicina, según la doctrina de Galeno, y en revelar secretos de la anatomía, envuelta hasta entonces en las espesas tinieblas de la ignorancia. En esta tarea fue maravillosamente secundado por el ingenio, el trabajo y la destreza de Lionardo, quien hizo un libro de dibujos anatómicos hechos con lápiz rojo y a pluma. Para ello disecó y dibujó con grandísimo cuidado todo el esqueleto, al que agregó todos los nervios y músculos, los primeros ligados al hueso, los segundos que lo mantienen firme y los terceros que lo mueven. Y en las diversas partes escribió notas con curiosos caracteres, usando la mano izquierda y escribiendo al revés, de modo que no se pueden leer los textos sin cierta práctica, salvo mediante un espejo. Gran parte de las hojas de esta anatomía están en poder de Messer Francesco de Melzo, gentilhombre milanés, que guarda celosamente estos dibujos. En tiempos de nuestro pintor era un niño encantador, por quien Lionardo sentía gran afecto, y en la actualidad es un hermoso y cortés anciano, que posee también un retrato de Lionardo, de feliz memoria. Quienquiera logre leer estas notas de Lionardo, se sorprenderá al comprobar cuán acertadamente este divino espíritu razonaba sobre las artes, los músculos, los nervios y

las venas, con la mayor diligencia en todas las cosas. Un pintor de Milán posee también algunos originales de Lionardo, escritos del mismo modo, que tratan sobre pintura y técnica del dibujo y el color. No hace mucho, este pintor vino a verme a Florencia, pues era su deseo publicar la obra. Luego se trasladó a Roma para hacerla imprimir, mas ignoro con qué resultado[109].

Pero, volviendo a las obras de Lionardo, cuando éste se encontraba en Milán, el rey de Francia fue a la ciudad y le pidieron que hiciera alguna cosa curiosa; en consecuencia, hizo un león que caminaba, luego de dar unos pocos pasos, se le abría el pecho y dejaba ver profusión de lirios. En Milán, Lionardo tomó como discípulo a Salai[110], nacido en esa ciudad. Éste era un gracioso y hermoso joven con delicados cabellos rizados, que encantaba particularmente a Lionardo. Le enseñó muchas cosas y retocó cuadros que en Milán se atribuyen a Salai. Cuando el pintor volvió a Florencia se encontró con que los Servitas habían encomendado a Filippino la tabla del altar mayor de la Nunziata. Al saberlo Lionardo, declaró que le hubiera gustado hacer una cosa semejante. Cuando se enteró Filippino, que era muy cortés, renunció a pintarla. Los frailes, deseando que Lionardo realizara la obra, lo alojaron en su casa y le pagaron todos sus gastos y los de su familia. Estuvo mucho tiempo preparando la obra, pero

---

[109] Se supone que el anónimo pintor es Aurelio Luini.

[110] Andrea Salaino.

nunca la comenzaba. Finalmente dibujó un cartón de la Virgen, Santa Ana y Cristo, el cual no sólo llenó de admiración a todos los artistas: cuando estuvo terminado y colocado en su lugar, hombres y mujeres, jóvenes y ancianos desfilaron durante dos días para verlo, como se va a las fiestas solemnes, y se maravillaron sobremanera. El rostro de la Virgen manifiesta toda la simplicidad y belleza que puede comunicar la gracia a la Madre de Dios. Se ve en ella la modestia y humildad de una Virgen llena de gozo y contento al contemplar la belleza de su Hijo, al que sostiene tiernamente en su regazo. Mientras lo mira, el pequeño San Juan, a sus pies, acaricia un corderillo y Santa Ana sonríe llena de alborozo, al ver que su progenie terrena se ha vuelto divina; es una concepción digna de la gran inteligencia y genio de Lionardo. Este cartón, como se dirá más adelante, fue llevado a Francia. Lionardo hizo un hermoso retrato de Ginevra, esposa de Amerigo Benci, y luego abandonó el trabajo que le encargaran los frailes, quienes volvieron a llamar a Filippino, el cual no lo pudo terminar, pues a poco murió.

Por encargo de Francesco del Giocondo, Lionardo emprendió el retrato de Mona Lisa, su mujer, y lo dejó sin terminar después de haber trabajado en él cuatro años. Esta obra está ahora en poder del rey Francisco de Francia, en Fontainebleau. Aquella cabeza muestra hasta qué punto el arte puede imitar la naturaleza, pues allí se encuentran representados todos los detalles con

gran sutileza. Los ojos poseen ese brillo húmedo que se ve constantemente en los seres vivos, y en torno de ellos están esos rosados lívidos y el vello que sólo pueden hacerse mediante la máxima delicadeza. Las cejas no pueden ser más naturales. Por la manera como salen los pelos de la piel, aquí tupidos y allí ralos, encorvándose según los poros de la carne. La nariz parece viva, con sus finas y delicadas cavidades rojizas. La boca entreabierta, con sus comisuras rojas, y el encarnado de las mejillas no parecen pintados sino de carne verdadera. Y quien contemplaba con atención la depresión del cuello, veía latir las venas. En verdad, se puede decir que fue pintada de una manera que hace temblar y desespera al artista más audaz. Mona Lisa era muy hermosa, y mientras el artista estaba haciendo su retrato empleó el recurso de hacerle escuchar músicas y cantos, y proporcionarle bufones para que la regocijaran, con el objeto de evitar esa melancolía que la pintura suele dar a los retratos que se hacen. La figura de Lionardo tiene una sonrisa tan agradable, que más bien parece divina que humana, y fue considerada maravillosa, por no diferir en nada del original.

La fama de este divino artista creció a tal punto por la excelencia de sus obras, que todos los que se deleitaban con las artes y la ciudad entera quisieron que les dejase alguna memoria suya y le rogaron encarecidamente que pensara en alguna obra decorativa digna de atención por la cual el Estado

pudiera adornarse y honrarse con el genio, la gracia y el entendimiento que caracterizaban sus producciones. Por decisión del gonfaloniero y de ciudadanos importantes (y de esto hablaremos más extensamente en otro lugar) se estaba reconstruyendo la sala del Consejo bajo la dirección de Giuliano San Gallo, Simone Pollajuolo, llamado Cronaca, Miguel Ángel Buonarroti y Baccio d'Agnolo, y habiéndola terminado con gran prisa, se ordenó por decreto público que se encomendara a Lionardo la ejecución de alguna obra hermosa. De esta suerte, Piero Soderini, a la sazón gonfaloniero de Justicia, le encargó la pintura de dicha sala. Entonces Lionardo comenzó por dibujar un cartón en la Sala del Papa, en Santa Maria Novella, con la historia de Niccolò Piccinino, capitán del duque Filippo de Milán[111]. Dibujó un grupo de jinetes que combaten por un estandarte, obra maestra por su manera de tratar la refriega, expresando la furia, la ira y el carácter vengativo, tanto de hombres como de caballos; dos de estos últimos, con sus patas delanteras trabadas, están peleando a dentelladas, con no menos ferocidad que sus jinetes, quienes combaten por el estandarte. Un soldado, poniendo su caballo al galope, se ha dado vuelta y, agarrando el asta de la bandera, trata de arrancarla a la fuerza de las manos de otros cuatro, mientras dos la defienden y tratan de cortar el asta con

[111] Vasari se refiere a la batalla de Anghiari, en que los florentinos vencieron al ejército del duque de Milán.

sus espadas; un viejo soldado con un gorro rojo aferra el asta con una mano, al par que grita y blande con la otra un alfanje, amenazando cortar las manos de los otros dos, quienes, rechinando los dientes, hacen lo imposible para defender su estandarte. En el suelo, entre las patas de los caballos, se ven dos figuras en escorzo, trabadas en lucha; mientras un soldado yace por tierra, el otro se le echa encima y alza el brazo cuanto puede para hundir con toda su fuerza el puñal en la garganta de su adversario; este último, forcejeando con las piernas y los brazos, hace tremendos esfuerzos para escapar a la muerte. Los innumerables dibujos que Lionardo hizo para los trajes de los soldados desafían toda descripción, sin hablar de las cimeras y otros ornamentos. Increíble maestría hay en la forma y disposición de los caballos, que supo hacer mejor que cualquier otro maestro, con sus recios músculos y su graciosa belleza. Se dice que para dibujar el cartón hizo una ingeniosa armazón que subía cuando se la apretaba y bajaba cuando se la ensanchaba. Pensando que podía pintar al óleo en la pared, hizo una mezcla tan espesa para el encolado del muro, que cuando empezó su pintura, ésta comenzó a chorrear. Al poco tiempo, Lionardo abandonó la tarea, viendo el trabajo arruinado.

Lionardo tenía alma grande y era generosísimo en todas sus acciones. Se cuenta que una vez que fue al Banco a buscar la asignación mensual que solía recibir de Piero Soderini, el cajero pretendió entregarle unos

cartuchos de maravedíes, pero no los quiso recibir, diciendo: «No soy pintor de maravedíes». Cierta vez que Soderini fue acusado de malversación y víctima de murmuraciones, Lionardo, con la ayuda de algunos amigos, reunió dinero y se lo llevó para que lo restituyera, pero Soderini no quiso aceptarlo.

Fue a Roma con el duque Julián de Médicis con motivo de la elección de León X, quien se ocupaba de filosofía y especialmente de alquimia. En el camino hizo una pasta con cera y modeló animales huecos muy livianos que, al soplarlos, volaban por el aire, pero caían en cuanto cesaba el viento. A un curioso lagarto que encontró el viñatero del Belvedere, Lionardo le pegó en el cuerpo escamas de otros lagartos, con una mezcla que contenía mercurio. Las escamas temblaban cuando el animal se movía. Después de ponerle ojos, cuernos y una barba, lo domesticó y lo encerró en una caja. Todos los amigos a quienes se lo mostraba echaban a correr aterrorizados. También solía hacer secar y limpiar las tripas de un capón, volviéndolas tan reducidas que cabían en la palma de la mano. En otra habitación guardaba un fuelle de herrero y con él solía inflar las tripas hasta que llenaban la pieza, que era grande, obligando a los que estaban presentes a refugiarse en un rincón. Hizo muchas locuras como ésta, estudió los espejos y efectuó curiosos experimentos en busca de aceites para pintar y barnices para conservar las obras pintadas.

En esta época pintó para Messer Baldassare Turini de Pescia, datario de León, un cuadrito con la Virgen y el Niño, ejecutado con infinita diligencia y arte. Pero ahora está muy deteriorado, sea por negligencia o a causa de sus numerosas y caprichosas mezclas de preparaciones y colores. En otro cuadro representó a un niñito, maravillosamente bello y gracioso. Ambas obras están ahora en Pescia, en poder de Messer Giulio Turini. Se cuenta que habiéndole encargado el Papa una obra, Lionardo se puso a destilar aceites y hierbas para hacer barniz, por lo que el Papa exclamó: «Este hombre jamás hará nada, pues comienza por pensar en el fin de la obra antes de comenzarla».

Había gran enemistad entre él y Miguel Ángel Buonarroti. Este último abandonó Florencia a causa de esa rivalidad, y el duque Julián lo excusó, porque había sido llamado por el Papa para hacer la fachada de San Lorenzo. Al enterarse de ello Lionardo, salió para Francia, donde el rey, que tenía obras suyas, quería que le hiciera en pintura el cartón de Santa Ana. Pero Lionardo, según su costumbre, lo entretuvo con palabras mucho tiempo. Finalmente, llegado a viejo, estuvo enfermo muchos meses y, viéndose cercano a la muerte, quiso instruirse en las verdades de la Fe Católica y en nuestra buena y santa religión cristiana. Luego, habiendo confesado y demostrado su arrepentimiento con muchas lágrimas, tomó con gran devoción el Santísimo Sacramento, bajando de su lecho sostenido por sus amigos y sirvientes, pues no

podía tenerse en pie. Al llegar el rey, que solía hacerle amistosas visitas, Lionardo se sentó respetuosamente en la cama y comenzó a relatar detalles de su enfermedad y a manifestar cómo había ofendido a Dios y a los hombres por no haber trabajado en su arte como hubiera debido. Le atacó luego un paroxismo, presagio de la muerte, y el rey se acercó y le sostuvo la cabeza para ayudarlo y demostrarle su favor, así como para aliviar su malestar. Entonces el divino espíritu de Lionardo, reconociendo que no podía gozar de mayor honor, expiró en los brazos del rey, a la edad de setenta y cinco años. La pérdida de Lionardo causó extraordinario pesar entre quienes le habían conocido, pues jamás había existido un hombre que diera tanto brillo a la pintura. Con el esplendor y la magnificencia de su porte, confortaba a toda alma triste, y su elocuencia convencía a los hombres con sus razones. Su fuerza era prodigiosa, y con su mano derecha podía doblar el soporte de una campanilla de pared o una herradura como si fuesen de plomo. Sumamente liberal, acogía y ayudaba a cualquier amigo, pobre o rico, siempre que tuviera algún talento y habilidad. Su presencia adornaba y honraba la morada más mísera y desnuda. Por eso Florencia recibió un gran don con el nacimiento de Lionardo, y sufrió una pérdida infinita con su muerte. En el arte de pintar agregó cierta obscuridad a la manera de colorear con óleo, mediante la cual los modernos han dado gran vigor y relieve a sus figuras. Demostró su talento en la estatuaria en tres figuras de

bronce que se encuentran sobre la puerta de San Giovanni, del lado norte. Fueron ejecutadas por Giovanni Francesco Rustici, pero bajo la dirección de Lionardo, y son los bronces más bellos por su diseño y general perfección que se han visto hasta ahora. También debemos a Lionardo un gran adelanto en el conocimiento de la anatomía de los caballos y los hombres. Así, por sus dones superiores, aun cuando obraba mucho más de palabra que de hecho, jamás se extinguirá su nombre y fama. En alabanza suya, Messer Giovanni Battista Strozzi escribió:

Vince costui pur solo

Tutti altri, e vince Fidia e vince Apelle,

E tutto il lor vittorïoso stuolo[112].

Giovanni Antonio Boltraffio, de Milán, fue discípulo de Lionardo y hombre muy hábil e inteligente. En el año 1500 pintó para la iglesia de la Misericordia, situada en las afueras de Bolonia, una tabla al óleo con la Virgen y el Niño, San Juan Bautista, un San Sebastián desnudo y el retrato del donante de rodillas. Puso su firma en esta hermosa obra, agregando que era discípulo de Lionardo. Realizó otras obras en Milán y otros lugares, pero la que acabo de comentar es la mejor de todas.

---

[112] Sobrepasa él por sus dotes.

A todos los demás, supera a Fidias y aventaja a Apeles,

Y en todo resalta su personal sello.

Marco Uggion[113]i, otro discípulo, pintó en Santa Maria della Pace la Muerte de la Virgen y las Bodas de Caná en Galilea.

[113] Marco d'Oggionno.

Giorgione da Castelfranco, pintor veneciano



Mientras Florencia adquiría semejante fama con las obras de Lionardo, la habilidad y excelencia de un ciudadano demostró ser no menor adorno para Venecia. Éste superó en mucho a Bellini, a quien tenían en gran estima los venecianos, y a todos los que habían pintado en dicha ciudad hasta ese momento. Se llamaba Giorgio y había nacido en Castelfranco, en el Trevisano, en 1478, siendo Dux Giovanni Mozenigo, hermano del Dux Piero. Por su corpulencia y su gran

inteligencia le llamaron luego Giorgione[114]. Aunque era de cuna muy humilde, sus modales fueron gentiles y delicados durante toda su vida. Se crió en Venecia, deleitándose constantemente con las cosas del amor y le gustaba muchísimo tocar el laúd y cantar; lo cual hacía tan divinamente, que con frecuencia lo invitaban a las reuniones musicales y a las fiestas en casa de nobles personajes. Estudió dibujo, disfrutándolo mucho; la naturaleza lo había dotado extraordinariamente, y estaba tan enamorado de las cosas bellas, que jamás ponía en sus obras algo que no hubiera tomado del natural. Y a tal punto seguía a la naturaleza y tan cuidadosamente la copiaba, que no sólo adquirió fama de haber sobrepujado a Gentile y Giovanni Bellini, sino que rivalizó con los maestros toscanos, creadores del estilo moderno. Giorgione había visto algunas pinturas de Lionardo, muy esfumadas y obscuras, como dijimos, y esta manera le agradó tanto, que mientras vivió la imitó cuidadosamente en la pintura al óleo. Sagaz valorador de todo lo bueno, seleccionaba para sus cuadros todo lo más hermoso y variado. La naturaleza le dio tan favorable espíritu, que descolló en el óleo como en el fresco, haciendo ciertas cosas de color muy vivo y otras tan suaves y armoniosas, y con sombras tan vaporosas, que muchos artistas de reconocida reputación admitieron que había nacido para infundir alma a sus figuras e imitar la frescura de la carne

[114] Giorgio el grandote.

viviente, mejor que cualquier otro pintor, no sólo de Venecia, sino de todas partes.

Al principio hizo en Venecia muchas Vírgenes y retratos del natural, vigorosos y bellos, como puede verse por tres encantadoras cabezas al óleo que están en el estudio del muy reverendo Grimani, patriarca de Aquileia. Una representa a David (y pasa por ser su autorretrato) con el cabello cayendo hasta los hombros, como era costumbre en esa época, tan vigoroso y bien pintado que parece de carne. Tiene el brazo y el pecho protegidos por piezas de armadura y en la mano sostiene la cabeza de Goliath. La segunda pintura, de mayor tamaño, es un retrato del natural; el personaje tiene en una mano el gorro rojo de los jefes; lleva cuello de piel y debajo, un jaco de antiguo estilo. Se supone que representa a un general. La tercera obra es un niño de incomparable belleza, de cabello finísimo, que muestra la excelencia de Giorgione. En la casa de los hijos de Giovanni Borgherini, en Florencia, existe un retrato de este Giovanni en su juventud, hecho cuando estaba en Venecia acompañado por su tutor, que también figura en el cuadro. No hay cabezas cuyas carnes estén mejor pintadas ni de más delicadas tintas de sombra. En la casa de Anton de' Nobili hay otra cabeza, muy vivaz y vigorosa, que representa a un capitán con armadura. Se dice que es uno de los jefes que Consalvo Ferrante llevó consigo a Venecia cuando visitó al dux Agostino Barberigo. Se dice que en esa época, Giorgione hizo el retrato del gran Consalvo con

armadura, obra notable, de belleza sin par, y que el general la llevó consigo. Giorgione hizo muchos retratos más que se hallan esparcidos por toda Italia, todos hermosísimos, como lo es el de Leonardo Loredano cuando era Dux. Pude admirar ese retrato, expuesto un día de la Ascensión, y me pareció ver vivo al príncipe serenísimo. Hay otro en Faenza, en la casa de Giovanni di Castel Bolognese, excelente grabador de camafeos y gemas; fue hecho por encargo del suegro de éste. Es, en verdad, una obra divina por el suave esfumado de los colores y más parece un relieve que una pintura. Giorgione gustaba mucho de pintar al fresco y entre muchas otras cosas más hizo todo un costado de la Casa Soranzo, en la plaza San Polo, donde, además de muchos cuadros, escenas diversas y otras fantasías, hay una pintura al óleo sobre revoque, que ha resistido a la lluvia, al sol y al viento y se conserva aún. Hay también una Primavera que considero como una de sus más hermosas obras al fresco, y es una gran desgracia que el tiempo la haya dañado tan cruelmente. No conozco nada que dañe más un fresco que el siroco, especialmente en los lugares cercanos al mar, donde aquél siempre lleva sales consigo.

En el año 1504 se produjo un terrible incendio en Venecia, en el Fondaco de' Tedeschi, cerca del puente del Rialto, que consumió todas las mercaderías, infligiendo una gran pérdida a los comerciantes. La Señoría de Venecia ordenó que fuera reconstruido el

edificio y se lo terminó rápidamente, con habitaciones más cómodas y mayor magnificencia y belleza. Como la fama de Giorgione era considerable, los encargados del edificio decidieron que él lo pintaría al fresco, según su fantasía, a fin de que demostrara su habilidad realizando un excelente trabajo en el lugar más hermoso y mejor ubicado de toda la ciudad. En consecuencia, Giorgione comenzó a trabajar, pero no tuvo otro propósito que hacer figuras a su capricho para demostrar su arte, pues no se ven allí escenas orgánicas o que representen los actos de alguna personalidad antigua o moderna. Por mi parte, nunca he entendido esas composiciones ni he encontrado quien las entienda. Aquí hay una dama, y allí un hombre, en diversas actitudes; uno tiene a su lado una cabeza de león, otro un ángel o un Cupido; pero no se puede decir de qué se trata. Ciertamente, sobre la puerta principal que conduce a la Merzeria, se ve una mujer sentada y a sus pies está la cabeza de un gigante muerto: bien parece ser una Judith. Levanta la cabeza con una espada mientras habla a un tudesco que está debajo. No puedo interpretar esa figura, a menos que se haya propuesto representar a Germania. Con todo, vemos que las figuras están bien agrupadas y que el pintor progresaba. Hay cabezas y partes de figuras excelentemente realizadas y brillantemente coloreadas. Giorgione tuvo buen cuidado de dar apariencia de vida a todo lo que se pintó allí, y de no imitar el estilo de otros. El edificio es elogiado y famoso

en Venecia, no sólo por estas pinturas, sino por su conveniencia para el comercio y su utilidad para el público.

Giorgione hizo también un cuadro de Cristo llevando la Cruz mientras un judío lo arrastra, el cual, pasado un tiempo, fue colocado en la iglesia de San Rocco, y que ahora realiza milagros, como puede verse por la devoción de las multitudes que lo visitan. Trabajó en diversos lugares, tales como Castelfranco y el Trevisano, e hizo numerosos retratos de varios príncipes italianos, mientras muchas de sus obras eran enviadas fuera de Italia como digno testimonio de que si en Toscana abundaban los artistas en toda época, el cielo no había olvidado o abandonado enteramente la región situada en la proximidad de las montañas.

Se cuenta que en cierta ocasión, Giorgione tuvo una discusión con algunos escultores, en la época en que Andrea Verrocchio estaba haciendo su caballo de bronce[115]. Éstos aseguraban que la escultura era superior a la pintura pues ofrecía tan diversos aspectos de la figura, visibles si se daba vuelta alrededor de ella, mientras que la pintura sólo mostraba un aspecto de la misma. Giorgione aseveraba que en una pintura pueden verse de un solo vistazo todos los aspectos que un hombre puede presentar en varias actitudes, sin necesidad de andar en torno de ella, mientras que esto

---

[115] La estatua ecuestre de Bartolommeo Colleone.

no se logra en escultura si el espectador no cambia de lugar y de punto de vista, y se ofreció a pintar una sola figura de la cual se viera el frente, el dorso y los dos perfiles. Esto dejó perplejos a sus contrincantes. Pero Giorgione resolvió el problema de este modo: pintó una figura desnuda vuelta de espaldas; a sus pies había una fuente de agua cristalina en la cual se reflejaba de frente. En un costado había un corselete bruñido, que el personaje se había quitado y en el cual se reproducía un perfil, pues el metal brillante lo reflejaba todo. Y del otro lado había un espejo que mostraba el otro perfil de la figura. Esta obra bella y caprichosa quiere demostrar que la pintura, con más habilidad y trabajo, ofrece, en una sola visión del natural, más que la escultura. Fue muy admirada y alabada por su ingenio y belleza.

Giorgione pintó también el retrato de Catalina, reina de Chipre, que vi en poder del excelentísimo Messer Giovan Cornaro. En nuestro Libro hay una cabeza, pintada al óleo, de un alemán de la casa Fugger, que a la sazón era uno de los principales mercaderes del Fondaco de' Tedeschi. Junto con esta obra maravillosa hay otros croquis y dibujos a pluma de su mano.

Mientras Giorgione obtenía de esta suerte honra para su patria y para sí mismo, iba con frecuencia a reuniones sociales para entretener a sus numerosos amigos tocando música, y se enamoró de una dama. Mucho gozaron uno y otra de sus amores. Mas, en

1511, ella contrajo la peste y Giorgione, ignorando esto, siguió viéndola como de costumbre. Se contagió, pues, y poco después murió a la edad de treinta y cuatro años, causando infinito pesar a sus numerosos amigos -que lo amaban por su talento- y gran perjuicio al mundo, que lo perdía. Mas se toleró el daño y la pérdida porque Giorgione dejó a dos excelentes discípulos: Sebastiano de Venecia, que luego fue fraile del Piombo, en Roma, y Tiziano de Cadore, que no sólo igualó sino que superó a su maestro. Más adelante se hablará de ellos, y de la honra y el beneficio que confirieron al arte.

Rafael de Urbino, pintor y arquitecto



Cuán generoso y benigno se muestra a veces el cielo al acumular en una sola persona las infinitas riquezas de sus tesoros y todas las gracias y las dotes más raras que en largo plazo suele repartir entre muchos individuos; claramente puede verse en el caso del excelente no menos que gracioso Rafael Sanzio de Urbino, que fue dotado por la naturaleza de toda aquella modestia y bondad que algunas veces se observa en quienes han añadido a cierta humanidad de su temperamento gentil el adorno bellísimo de una agraciada afabilidad, que siempre sabe mostrarse dulce y agradable con toda clase de personas y en todas las circunstancias.

La naturaleza hizo don de ese hombre al mundo cuando, vencida por el arte por mano de Miguel Ángel Buonarroti, quiso ser vencida en Rafael por el arte y, a la vez, por las costumbres. En realidad, la mayor parte de los artistas que habían existido hasta entonces recibieron de la naturaleza una cierta dosis de locura y

de salvaje temperamento, lo que, además de tornarlos huraños y caprichosos, había dado ocasión para que en ellos se revelara muchas veces la sombra y la obscuridad de los vicios, en vez de la claridad y el esplendor de aquellas virtudes que hacen inmortales a los hombres. Al contrario, en Rafael resplandecieron todas las virtudes más raras del alma, acompañadas de tanta gracia, saber, belleza, modestia y óptimas costumbres, que hubieran bastado para cubrir cualquier vicio, por grosero que fuese, y toda mancha, aunque grandísima. Puede decirse con certeza que quienes poseen tantas raras dotes como las que se vieron en Rafael de Urbino no son simplemente hombres sino -sea lícito decirlo- dioses mortales, y que quienes dejan en los anales de la fama, aquí entre nosotros, un nombre ilustre mediante sus obras, pueden también esperar que gozarán en el cielo el condigno galardón de sus esfuerzos y sus méritos.

Nació Rafael en Urbino, ciudad conocidísima de Italia, en el año 1483, un Viernes Santo a las tres de la madrugada. Era hijo de Giovanni de' Santi, pintor no muy excelente pero en cambio hombre de buen sentido y capaz de orientar a sus hijos en la recta senda que, para su mala suerte, no le había sido mostrada en su propia juventud. Y como sabía Giovanni cuánto importa criar a los hijos, no con la leche de las nodrizas sino con la de las propias madres, quiso que Rafael -a quien puso en el bautismo este nombre, con feliz augurio- fuera alimentado por su madre, tanto más cuanto que

no había tenido otros hijos ni los tuvo después. Y quiso que en sus tiernos años aprendiera, en su propio hogar, las buenas costumbres paternas en vez de acostumbrarse en casas de villanos y plebeyos a crianzas y modales menos gentiles y acaso toscos. Y cuando creció empezó a ejercitarlo en la pintura, viéndolo muy inclinado a ese arte y de bellísimo ingenio. No pasaron muchos años sin que Rafael, niño aún, le prestara gran ayuda en las muchas obras que Giovanni realizó en el estado de Urbino. Finalmente, comprendiendo aquel padre bueno y cariñoso que su hijo poco podía adelantar a su lado, resolvió ponerlo a estudiar con Pietro Perugino quien, según le habían dicho, ocupaba el primer lugar entre los pintores de su tiempo. Fue, pues, a Perusa, mas no encontró allí a Pietro y, para poder aguardarlo con más comodidad, se puso a pintar algunas cosas en San Francisco. Cuando Pietro regresó de Roma, Giovanni, que era persona cabal y gentil, se hizo amigo suyo y cuando le pareció oportuno le expresó con la mayor habilidad su deseo. Y Pietro, que era muy cortés y se interesaba por los bellos ingenios, aceptó a Rafael. Por consiguiente, Giovanni regresó muy contento a Urbino y, no sin muchas lágrimas de la madre, que amaba tiernamente al niño, llevó a Rafael a Perusa. Allí, viendo Pietro el modo de dibujar del muchacho, así como sus hermosos modales y sus buenas costumbres, formó acerca de él ese juicio favorable que más tarde confirmó el tiempo. Es cosa notabilísima que Rafael, estudiando la manera

de Pietro, llegara a imitarlo a tal punto que sus retratos no se distinguían de los originales del maestro, de modo que no se podía determinar con certeza si las pinturas eran suyas o de Rafael. Abiertamente lo demuestran aún hoy en San Francesco de Perusa algunas figuras que pintó al óleo en una tabla para Madonna Maddalena degli Oddi, y que son una Virgen que asciende al cielo y un Cristo que la corona y, debajo, en torno del sepulcro, los doce apóstoles que contemplan la gloria celestial. Al pie de la tabla, en una peana de figuras pequeñas divididas en tres composiciones, están la Anunciación, la Adoración de los Magos y la Presentación a Simeón en el Templo. Esa obra ha sido realizada, por cierto, con extrema prolijidad y quien no fuese entendido en el estilo de Pietro creería firmemente que es de su mano, cuando no cabe duda de que ha sido pintada por Rafael. Después de esta obra, Pietro volvió a Florencia por asuntos suyos y Rafael, saliendo de Perusa, se trasladó con algunos amigos a Città di Castello, donde hizo, a la manera de Perugino, una tabla para Santo Agostino y un Crucifijo en San Domenico. Si no estuviera firmada esta obra, nadie la creería de Rafael, sino de Pietro. En San Francesco, en la misma ciudad, pintó en una tablita el Casamiento de Nuestra Señora, en que se ve con claridad que se ha desarrollado el talento de Rafael y que ya está superando la manera de Pietro, al hacerse más sutil y fino. En esta obra hay un templo en perspectiva, realizado con tanto amor,

que causa maravilla ver las dificultades que Rafael se buscaba en tal ejercicio.

Mientras conquistaba grandísima fama pintando en ese estilo, el Papa Pío II había encargado la decoración de la biblioteca de la catedral de Siena a Pinturicchio, el cual, siendo amigo de Rafael y sabiendo que era excelente dibujante, lo llevó a esa ciudad. Rafael le hizo algunos de los dibujos y cartones de esa obra. Pero no continuó trabajando allí porque, como algunos pintores, en Siena, celebraron con grandes alabanzas el cartón que Leonardo da Vinci había ideado para la sala del Papa, en Florencia, representando un grupo bellísimo de jinetes, y también elogiaron unos desnudos, mucho mejores aún, hechos por Miguel Ángel Buonarroti en competencia con Leonardo, Rafael se sintió tan tentado de verlos, por el amor que siempre sintió por la excelencia del arte, que, abandonando la obra que estaba realizando y renunciando a toda comodidad y provecho, se fue a Florencia. Al llegar allá, le gustaron tanto la ciudad como las obras que iba a ver, las cuales le parecieron divinas. Y decidió quedarse por algún tiempo. Trabó amistad con jóvenes pintores, entre los cuales estaban Ridolfo Ghirlandaio y Aristotile San Gallo, y en Florencia fue muy agasajado, especialmente por Taddeo Taddei[116], que siempre quiso tenerlo en su casa y sentarlo a su mesa, pues amaba a todos los hombres de talento. Y Rafael, que

[116] Erudito gentilhombre, amigo del cardenal Bembo.

era la gentileza misma, para no quedarse atrás en cortesía, le hizo dos cuadros que tienen algo del primer estilo de Perugino y algo del que luego adoptó al desarrollarse, y que es mucho mejor, como se dirá. Esos cuadros aún están en la casa de los herederos de Taddeo. Rafael fue también muy amigo de Lorenzo Nasi y como éste se casó en aquellos días, le pintó una Virgen entre cuyas piernas está el Niño, a quien San Juan infante ofrece muy contento un pajarito, con mucho regocijo y placer de uno y otro. En la actitud de ambas criaturas hay cierta simplicidad pueril encantadora, y están tan bien dibujadas y coloreadas, que parecen ser de carne viva y no hechas con lápiz y colores. La Virgen también tiene una actitud llena de gracia y de divinidad, y el terrazo, los fondos y todo el resto de la obra son bellísimos. Este cuadro fue conservado con grandísima veneración por Lorenzo Nasi mientras vivió, tanto en recuerdo de Rafael, por quien tenía viva amistad, como por la dignidad y la excelencia de la obra. Ésta sufrió grave daño en el año 1548, el día 17 de noviembre, cuando un desprendimiento de tierras del monte San Giorgio destruyó las casas de Lorenzo y otras vecinas, inclusive las muy notables y bellas de los herederos de Marco del Nero. Empero, fueron recogidos los pedazos del cuadro entre los escombros y Batista, hijo de Lorenzo, muy aficionado al arte, hizo restaurar la obra del mejor modo posible.

Después de ejecutar esas pinturas, Rafael se vio obligado a salir de Florencia y regresar a Urbino, pues habían muerto su padre y su madre y todas sus cosas quedaron abandonadas. Mientras permaneció en Urbino hizo para Guidobaldo de Montefeltro, entonces capitán de los florentinos, dos pequeñas Vírgenes bellísimas, en su segundo estilo, que hoy están en poder del ilustrísimo y excelentísimo Guidobaldo, duque de Urbino. Para el mismo pintó un cuadrito con Cristo orando en el Huerto, mientras a cierta distancia duermen los tres Apóstoles. Esta pintura está tan acabada, que una miniatura no podría ser ni mejor ni distinta.

Arreglados sus asuntos y realizadas esas obras, Rafael regresó a Perusa, donde hizo, en la iglesia de los Servitas, una Virgen con San Juan Bautista y San Nicolás, que se colocó en la capilla de los Ansidei. En San Severo, pequeño convento de la Orden de los Camaldulenses, en la misma ciudad, pintó al fresco, en la capilla de Nuestra Señora, un Cristo en Gloria, un Dios Padre rodeado de ángeles y seis Santos sentados, tres de cada lado: son San Benito, San Romualdo, San Lorenzo, San Jerónimo, San Mauro y San Plácido. En esta obra, considerada muy bella como pintura al fresco, puso su nombre en letras grandes y muy visibles. Las Damas de San Antonio de Padua, de la misma ciudad, le hicieron pintar en tabla una Virgen en cuyo regazo está -según lo desearon aquellas sencillas y venerables damas- un Jesús

vestido; a sus lados se encuentran San Pedro, San Pablo, Santa Cecilia y Santa Catalina. A estas dos santas vírgenes les hizo las expresiones más bellas y dulces y les puso los más variados tocados que pueden verse (lo cual fue cosa rara en aquellos tiempos). Y encima de esta tabla, en una luneta, pintó un Dios Padre bellísimo, mientras ponía en la peana del altar tres composiciones de pequeñas figuras, en que representó a Cristo orando en el Huerto, llevando la Cruz (y allí se ven bellísimos movimientos de los soldados que lo arrastran) y muerto en el regazo de su madre: obra admirable, llena de devoción, muy venerada por aquellas damas y muy alabada por todos los pintores.

No omitiré decir que se advirtió, después de su estada en Florencia, un cambio y embellecimiento de su estilo, debido a que vio allí muchas pinturas de la mano de maestros excelentes. Sus nuevas obras nada tenían que ver con su primera manera, y parecían de la mano de diversos de los pintores más o menos sobresalientes.

Antes de que se fuera de Perusa, Madonna Atlanta Baglioni le pidió una tabla para su capilla de la iglesia de San Francesco, y como Rafael no pudo servirla entonces, le prometió que al regresar a Florencia -adonde se veía obligado a ir por sus asuntos- no dejaría de hacerla. Así, vuelto a Florencia, donde se dedicó con increíble empeño al estudio del arte, hizo

los cartones para dicha capilla, con ánimo de ir -como luego lo hizo- en la primera oportunidad a realizar la obra.

En Florencia vivía entonces Agnolo Doni, que era tan prudente en las demás cosas como pródigo cuando se trataba de pinturas y esculturas (si bien las compraba lo más económicamente posible), pues se deleitaba con el arte. Encargó a Rafael su retrato y el de su esposa, que fueron ejecutados tal como se ven en poder de Giovanbattista, su hijo, en la casa que Agnolo edificó, bella y comodísima, en el Corso de' Tintori, cerca de la esquina de los Alberti. Para Domenico Canigiani pintó a la Virgen con el Niño Jesús, que hace fiestas a San Juan. Éste le es presentado por Santa Isabel; ella, mientras lo sostiene, mira con vivacidad a San José, el cual, apoyado con ambas manos en un bastón, inclina la cabeza hacia aquella anciana, como maravillándose y alabando la grandeza de Dios que, siendo tan vieja, le ha concedido un hijito. Y todos parecen asombrarse de ver con cuánto juicio, en tan tierna edad, los dos primos, reverentes, se acarician. Cada toque de color en las cabezas, las manos y los pies de las figuras parece una pincelada de carne, más que un brochazo de maestro pintor.

Estudió el excelentísimo artista, en la ciudad de Florencia, las antiguas obras de Masaccio; y los trabajos de Lionardo y de Miguel Ángel que vio, le hicieron atender con mayor empeño al estudio y, por

consiguiente, superarse extraordinariamente en su arte y su estilo. Mientras residió allí, tuvo vinculación estrecha, entre otros, con Fray Bartolomeo de San Marcos, cuyo colorido le gustó mucho y trató de imitar. En cambio, enseñó a aquel buen Padre reglas de la perspectiva que éste no había aprendido hasta entonces.

Pero en el momento en que más lo frecuentaba, fue llamado Rafael a Perusa, donde, en primer lugar, terminó la obra ya mencionada para Madonna Atlanta Baglioni, de la cual había hecho los proyectos en Florencia. En esta divinísima pintura hay un Cristo muerto, conducido a su sepultura; está ejecutado con tanta frescura y tan profundo cariño, que parece hecho hoy. Al componer esta obra, Rafael imaginó el dolor que sienten los más próximos y amantes deudos al enterrar los restos de una persona muy querida, que encarna verdaderamente todo el bien, el honor y el provecho de toda una familia. Allí se ve a Nuestra Señora desmayada, y los rostros de todas las figuras sumidos en el llanto, especialmente el de San Juan, quien, cruzando las manos, inclina la cabeza de tal modo que mueve a compasión al ánimo más duro. En verdad, quien considera la diligencia, el amor, el arte y la gracia de esta obra, tiene gran motivo para maravillarse: deja estupefacto a quien la mira, por la expresión de las figuras, por la belleza de los paños y, en suma, por una extrema perfección que está en todas sus partes.

Concluido este trabajo, Rafael volvió a Florencia, donde los Dei, ciudadanos florentinos, le encargaron una tabla para la capilla de su altar en Santo Spirito. La empezó y llevó a excelente término el esbozo. Y entre tanto hizo un cuadro que se envió a Siena, el cual, al partir Rafael, quedó en poder de Ridolfo del Ghirlandaio para que éste terminara un paño azul que faltaba pintar. Y esto ocurrió porque Bramante de Urbino, que estaba al servicio de Julio II, por ser compatriota suyo y tener cierto parentesco con Rafael, le escribió diciéndole que había logrado que el Papa, quien acababa de hacer construir unas estancias, le permitiera mostrar su capacidad decorándolas.

Agradó la propuesta a Rafael, razón por la cual, dejando sus trabajos de Florencia y sin concluir la tabla de los Dei -que quedó en el estado en que la hizo colocar Messer Baldassarre da Pescia en la parroquia de su patria, después de la muerte del pintor- se trasladó a Roma. Llegado allá, encontró que gran parte de las cámaras del palacio habían sido decoradas, o eran pintadas a la sazón, por varios maestros. En una de ellas había una composición terminada de Pietro della Francesca; Luca da Cortona[117] había llevado a buen término la pintura de una pared y Don Pietro della Gatta, abad de San Clemente de Arezzo, había empezado algunas cosas. Igualmente, Bramantino de

[117] Luca Signorelli.

Milán había pintado muchas figuras, en su mayor parte retratos del natural, considerados bellísimos.

Habiendo sido muy agasajado por el Papa Julio a su llegada, Rafael comenzó en la cámara de la Signatura una composición en que representó a los teólogos poniendo de acuerdo a la filosofía y la astrología con la teología. Allí están representados todos los sabios del mundo, que disputan en diversas actitudes. Se ve de un lado a algunos astrólogos que han trazado en tablitas ciertos signos y caracteres de geomancia y de astrología[118] y las mandan por intermedio de Ángeles bellísimos a los Evangelistas. Entre ellos está Diógenes con su escudilla, echado en la escalera, figura muy pensativa y abstraída, que merece ser alabada por su belleza y por su ropaje tan descuidado. También se ve a Aristóteles y Platón, que llevan en la mano, uno el Timeo , el otro, la Ética . Los rodea un numeroso grupo de filósofos. No se puede expresar la belleza de esos astrólogos y geómetras que dibujan en las tabletas con sus compases muchísimas figuras y signos. Entre los mismos, está un joven de gran hermosura, que abre los brazos como maravillado e inclina la cabeza: es el retrato de Federico II, duque de Mantua, que se encontraba a la sazón en Roma. También hay un personaje que, inclinado hacia el suelo, con un compás

---

[118] Vasari confunde dos composiciones: la Escuela Atenas y la Disputa del Santo Sacramento, mezclando a los personajes de una y otra.

en la mano, traza un círculo en las tablas. Dicen que es el arquitecto Bramante, retratado a lo vivo. Al lado está una figura de espaldas, que tiene una esfera celeste en la mano y representa a Zoroastro. Junto a ella se encuentra Rafael mismo, autor de la obra, que se pintó mirándose en un espejo. Es la suya una cabeza joven y de aspecto muy modesto, llena de agradable benevolencia; tiene puesto un gorro negro.

No puede decirse la belleza y la bondad que se advierte en las cabezas y figuras de los Evangelistas, en cuyos rostros están pintadas una atención y una preocupación muy naturales, especialmente en quienes escriben.

Aparte de las originalidades de detalle, que son por cierto bastantes, la composición de todo el fresco está realizada con tanto orden y tanta mesura, que Rafael mostró verdaderamente en su obra de ensayo aspirar a quedar dueño del campo, sin competidor alguno, entre los que manejaban los pinceles. Adornó esta obra con una perspectiva y muchas figuras terminadas en estilo tan delicado y dulce, que el Papa Julio ordenó borrar todas las composiciones de los demás maestros antiguos y modernos, para que Rafael solo conquistase el mérito de los esfuerzos realizados hasta entonces en aquella obra. Si bien, por orden del Papa, hubo que echar por tierra la pintura de Giovan Antonio Sodoma da Vercelli, que estaba sobre la composición de Rafael, éste quiso servirse de la distribución de la misma y de

sus elementos grotescos. Y en los medallones, que son cuatro, hizo figuras alegóricas de las composiciones que están debajo y vueltas hacia ellas. Del lado donde pintó a la Filosofía y la Astrología, la Geometría y la Poesía que se ponen de acuerdo con la Teología, hay una figura de mujer que representa el Conocimiento de las cosas; está sentada en un sitial que tiene por sostén a cada lado una diosa Cibeles, con los múltiples pechos que los antiguos atribuían a la Diana Polimaste; su vestido es de cuatro colores que representan a los elementos: de la cabeza para abajo es del color de fuego y bajo la cintura, del color del aire; del bajo vientre a las rodillas es del color de la tierra y el resto, hasta los pies, es del color del agua. La acompañan algunos angelotes verdaderamente bellísimos. En otro medallón, vuelto hacia la ventana que se abre sobre el Belvedere, está representada la Poesía bajo la forma de Polimnia coronada de laurel; tiene una lira antigua en una mano y un libro en la otra. Con las piernas cruzadas y expresión y belleza de inmortal en el rostro, alza los ojos al cielo; la rodean dos niños vivaces y despiertos, que forman composición con esa figura y las demás. De este lado hizo después, encima de dicha ventana, el Parnaso. En otro medallón que está sobre la composición en que los Santos Doctores ordenan la misa, hay una Teología con libros y otras cosas, además de niños semejantes; no es menos hermosa que las anteriores. Y sobre la ventana que da al patio, hizo en el cuarto medallón una Justicia con sus

balanzas y la espada levantada; junto a ella están los mismos angelotes, de gran belleza. Puso allí a la Justicia porque la composición correspondiente es aquella en que se dictan las leyes civiles y canónicas.

Quedó el Papa tan satisfecho de esta obra que para poner en la sala espaldares tan valiosos como la pintura, llamó de Monte Oliveto di Chiusuri, lugar de Siena, a Fray Giovanni da Verona, gran maestro, a la sazón, en ensamblados de madera.

En cuanto a Rafael, creció el aprecio de su talento de tal manera, que siguió pintando, por encargo del Papa, la cámara segunda, hacia la sala grande. Había conquistado vasta fama y retrató en aquella época al Papa Julio, en un cuadro al óleo en que aparece tan vivo y verídico que causa temor verlo, como si se estuviera en presencia del Pontífice en carne y hueso. Esa obra se encuentra hoy en Santa Maria del Popolo, con una bellísima Virgen hecha en el mismo período, en la Natividad de Jesucristo: allí, Nuestra Señora cubre con un velo al Niño, tan hermoso, que por la expresión del rostro y todos los miembros muestra ser verdadero Hijo de Dios. No menos bellos son la cara y la cabeza de la Virgen, que expresa alegría y piedad en su suprema hermosura. El José, apoyado con ambas manos en un palo, está pensativo, contemplando al Rey y la Reina del Cielo, con una admiración de viejo santísimo. Estos dos cuadros se muestran en las fiestas solemnes.

Era grande la celebridad conquistada por Rafael en Roma en aquellos tiempos, y aunque su estilo tan suave era considerado bellísimo por todos, por mucho que había visto tantas antigüedades en esa ciudad y estudiado continuamente, hasta entonces no había dado a sus figuras cierta grandeza y majestad que les infundió más adelante. Ocurrió, pues, en esa época que Miguel Ángel le hizo al Papa, en la Capilla Sixtina, aquel escándalo del cual hablaremos en su Vida, y que lo obligó a huir a Florencia. Y como Bramante tenía la llave de la capilla, mostró a Rafael, como amigo, las pinturas de Miguel Ángel, para que pudiera comprender cómo trabajaba este maestro. Después de ver esas obras, Rafael rehízo inmediatamente -en Santo Agostino, encima de la Santa Ana de Andrea Sansovino- el Profeta Isaías que allí se ve y que ya había dado por terminado. Gracias a lo que había visto de Miguel Ángel, mejoró y amplió considerablemente su estilo, dándole más majestad. Y cuando Miguel Ángel vio luego esa pintura de Rafael, pensó que Bramante -como en realidad había ocurrido- para provecho y fama de Rafael había cometido aquella mala acción.

Poco después, Agostino Chisi[119], riquísimo mercader sienés, muy amigo de todos los hombres talentosos, confió a Rafael la decoración de una capilla, como consecuencia de haberle pintado el artista, en una

[119] Agostino Chigi. Su palacio es la Villa Farnesina.

galería de su palacio -hoy llamado el Chisi in Transtevere-, con dulcísimo estilo una Galatea que está en el mar, sobre un carro arrastrado por dos delfines, en torno de los cuales hay tritones y muchos dioses marinos. Hizo, pues, Rafael, los proyectos para dicha capilla, que se encuentra en la iglesia de Santa Maria della Pace, a mano derecha entrando por la puerta principal. La pintó al fresco, en su nuevo estilo más magnífico y grandioso que el primero. Antes de haberse descubierto públicamente las pinturas de la capilla de Miguel Ángel, pero habiéndolas visto, sin embargo, Rafael, representó en aquella decoración a varios Profetas y Sibilas que, a la verdad, son considerados lo mejor de su obra, y bellísimos entre tantas cosas bellas. En las mujeres y los niños que allí pintó hay gran vivacidad y colorido perfecto, y esta obra lo hizo apreciar grandemente, vivo y muerto, pues es lo más notable y excelente que realizó en su existencia.

Luego, estimulado por los elogios de un camarero del Papa Julio, pintó la tabla del altar mayor de Araceli, en que hizo una Nuestra Señora en el aire, con un paisaje bellísimo, un San Juan, un San Francisco y un San Jerónimo representado como cardenal. La Virgen es de una humildad y modestia verdaderamente dignas de la Madre de Cristo; el Niño, en una hermosa postura, juega con el manto de su madre y en la figura de San Juan está expresada la penitencia del ayuno: hay en su rostro una sinceridad de ánimo y una expresión de firmeza características de quienes se apartan del

mundo, lo desdeñan y, al tratar con la gente, odian la mentira y dicen la verdad. El San Jerónimo alza la cabeza y los ojos hacia Nuestra Señora, en actitud contemplativa. Parece que se pintara en él toda la doctrina y la sabiduría que puso en sus escritos, y con ambas manos presenta al camarero, en actitud de recomendarlo. Este eclesiástico, en el retrato, parece más bien vivo que pintado. Lo mismo vale en cuanto a la figura de San Francisco, que Rafael hizo arrodillado, con un brazo extendido y la cabeza alzada, mirando a Nuestra Señora y ardiente de caridad. Por el dibujo y el color, expresa cómo el Santo se derrite de cariño, encontrando confortación y ánimo en la mansísima mirada y la belleza de la Virgen y en la vivacidad y hermosura de su Hijo. Puso Rafael en la tabla un niñito que está en el centro, debajo de Nuestra Señora, alzando la cabeza hacia ella y sosteniendo una cartela. En belleza de rostro y correspondencia de la persona no se puede hacer nada más gracioso ni mejor. Además, el paisaje es singular y hermosísimo, todo perfección.

Después, continuando las cámaras del palacio[120] hizo una composición con el tema del milagro del Sacramento del corporal de Orvieto, o de Bolsena, como lo llaman algunos, en el cual aparece al sacerdote mientras dice la misa, con el rostro rojo de vergüenza al ver que por su incredulidad se ha licuado

---

[120] El Vaticano.

la Hostia sobre el corporal; con los ojos espantados y fuera de sí, en presencia de sus oyentes parece extraviado y como irresoluto. Se advierte en sus manos el temblor y el espanto que en semejantes casos se suele experimentar. Alrededor de él puso Rafael a muchas figuras: unos sirven la misa, otros están de rodillas en una escalinata e impresionados por la novedad del caso adoptan bellísimas actitudes y hacen ademanes diversos, expresando varios un sentimiento de culpabilidad que se advierte tanto en los hombres como en las mujeres. Hay una figura sentada en el suelo, con un niño en brazos, que parece escuchar el relato, hecho por otra, de lo sucedido al eclesiástico y que se da vuelta en un movimiento maravilloso, con gracia femenina muy propia y vivaz. Del otro lado del altar está el Papa Julio, oyendo la misa. Es algo maravilloso. También retrató Rafael al cardenal San Giorgio y muchos otros personajes. Combinó con el vano de la ventana una gradería que le permitió desarrollar la totalidad de la escena: si no estuviera allí esa abertura de la ventana, la composición no sería feliz. A este respecto puede alabársele, pues en sus invenciones para el desarrollo de cualquier tema que sea, nadie ha sido nunca, en pintura, más ajustado, claro y sobresaliente que él. Lo demostró en el mismo lugar, frente al milagro de Bolsena, en el fresco que representa a San Pedro, prisionero de Herodes, en su cárcel custodiada por hombres armados. Tanto ha cuidado la arquitectura y con tal discreción ha mostrado

el edificio de la prisión que, a la verdad, todos los artistas que le siguieron han producido tanta confusión como él produjo belleza. Rafael siempre trató de representar las escenas, tales como se describen en los textos, poniendo en ellas elegancia y excelencia. Así, muestra en esta composición el horror de la cárcel en que aquel anciano está encadenado entre dos soldados, el profundo sueño de los guardias y el vivo esplendor del Ángel que en las obscuras tinieblas de la noche ilumina con su luz todos los detalles de la prisión y hace resplandecer las armas, que parecen más bruñidas que si fuesen verdaderas, y no pintadas. No menos ingenio y arte desplegó el pintor en la escena en que San Pedro, liberado de sus cadenas, sale de la cárcel acompañado por el Ángel; su rostro expresa que todo eso le parece un sueño, y no realidad; también se ve terror y espanto en la cara de los guardias que están, armados, fuera de la prisión, y oyen el ruido de la puerta de hierro. Un centinela, con la antorcha en la mano, despierta a los otros y la luz de su hacha se refleja en todas las armas. Lo que no es iluminado por la antorcha recibe la claridad de los rayos lunares. Como Rafael pintó esa composición encima de la ventana, esa pared queda más obscura. Cuando miras, pues, aquella escena, te da la luz en la cara y contrastan tan notablemente la iluminación natural y las luces pintadas con aquel claror nocturno, que te parece ver el humo de la tea, el esplendor del Ángel y las obscuras tinieblas de la noche, tan reales y verídicos

que no se diría nunca que están pintados, habiendo expresado Rafael con tanta propiedad una imaginación tan difícil.

Hizo también el pintor, en una de las paredes enteras, el Culto Divino, el Arca y el Candelabro de los Hebreos, y al Papa Julio arrojando a la Avaricia de la Iglesia. Es una composición similar en belleza y en bondad a la noche descrita[121].

En esa obra se ven algunos retratos de lacayos que vivían entonces y que transportan en la sede al Papa Julio, representado en la forma más viviente. Mientras un grupo de hombres y mujeres le abre paso, un individuo armado, a caballo, acompañado por otros dos que van a pie, avanza con furia y, en actitud ferocísima, golpea al orgullosísimo Heliodoro que, por mandato de Antíoco, pretende expoliar al templo de todos los depósitos de las viudas y los huérfanos. Allí se ve cómo se llevan ya una cantidad de ropas y tesoros, pero a causa del temor que provoca el accidente de Heliodoro, abatido y golpeado por los tres mencionados (que por ser meras visiones sólo por él son vistos y sentidos), la gente del ministro expoliador es presa de súbito espanto y cae, volcando y desparramando por el suelo todo lo que transportaba. Alejado de éstos se ve al santísimo pontífice Onías, vestido pontificalmente, orando con fervor mientras alza las manos y los ojos al

---

[121] La Excarcelación de San Pedro. Es ésta una de las primeras escenas nocturnas pintadas en Italia.

cielo, afligido y compadeciendo a los pobres que perdían lo suyo y contento por el socorro que les llega de las alturas. Por bello capricho de Rafael, se ve, además, a muchas personas trepadas en los zócalos del basamento y abrazadas a las columnas en actitudes incomodísimas: miran lo que está sucediendo, y toda la gente parece atónita y expresa su asombro de diversas maneras. Esta obra es estupenda en todas sus partes, y hasta los cartones de la misma son considerados con grandísima veneración. Messer Francesco Masini, gentilhombre de Cesena (que sin ayuda de maestro alguno, desde la niñez, guiado por un extraordinario instinto natural, se dedicó al dibujo y la pintura y ha pintado cuadros muy elogiados por los entendidos en arte), posee, entre sus muchos dibujos y algunos relieves en mármol antiguos, unos cuantos trozos de esos cartones de Rafael para el fresco de Heliodoro y los estima como lo merecen. Pero, volviendo a Rafael: en la bóveda de esa sala pintó cuatro motivos, que son la Aparición de Dios a Abraham, a quien promete la multiplicación de su linaje, el Sacrificio de Isaac, la Escala de Jacob y la Zarza Ardiente de Moisés, en que se ve tanto arte, invención, dibujo y gracia como en las demás cosas pintadas por él.

Mientras la felicidad de este artista daba de sí tan grandes maravillas, la envidia de la fortuna privó de la vida a Julio II, fomentador de tal talento y amador de toda cosa buena. Luego, proclamado León X, quiso

que esa obra fuera continuada. Y Rafael vio crecer su talento hasta el cielo y fue objeto de agasajos infinitos por parte de ese príncipe tan grande que, por herencia de su familia, era muy inclinado al arte. Púsose, pues, Rafael animosamente a continuar la obra y en la otra pared hizo la llegada de Atila a Roma y su encuentro, al pie del monte Mario, con el Papa León III, quien lo echó de allí mediante bendiciones solamente[122]. En esta composición puso Rafael a San Pedro y San Pablo en el aire, con la espada en la mano, acudiendo a defender a la Iglesia. Pues si bien la historia de León III no menciona esto, por capricho suyo quiso representarlo así, pues ocurre a menudo que tanto la pintura como la poesía deriven un poco, para adorno de la obra, aunque sin alejarse inconvenientemente del sentido fundamental del tema.

En esos Apóstoles se reconoce esa fiereza y ese ardor celeste que muchas veces pone el juicio divino en el rostro de sus servidores, para la defensa de la santísima religión. Da prueba de ello Atila, montado en un caballo negro, cuatralbo y estrellado en la frente, bellísimo, pues con actitud de espanto alza la cabeza y se vuelve, dándose a la fuga. Hay otros caballos muy hermosos, en particular un bereber manchado, montado por una figura que tiene todo el cuerpo

---

[122] El Papa que arrojó a Atila de Roma fue San León Magno, primero de su nombre. Se supone que este fresco de Rafael alude a la expulsión de los franceses de Italia.

cubierto de escamas que parecen de pescado. Este jinete ha sido copiado de la Columna Trajana, donde se ve a los hombres armados de esa manera, creyéndose que se cubrían con cueros de cocodrilo. También se ve el monte Mario incendiado, lo que muestra que cuando se alejan los soldados, sus acantonamientos siempre quedan presas de las llamas. Rafael retrató del natural a algunos maceros que acompañan al Papa y están vivísimos, lo mismo que los caballos que montan, la comitiva de los cardenales y los palafreneros que conducen a la jaca en que cabalga León X, en sus hábitos pontificales.

En esa misma época hizo para Nápoles una tabla que se colocó en la capilla de Santo Domenico, en que se encuentra el crucifijo que habló a Santo Tomás de Aquino. Representó en ese cuadro a Nuestra Señora con San Jerónimo, vestido de cardenal, y un Ángel Rafael que acompaña a Tobías. Hizo otro cuadro para Leonello da Carpi, señor de Meldola, quien aún vive y cuenta más de noventa años de edad. Dicha pintura es maravillosísima de colorido y de una belleza singular; está ejecutada con una fuerza y una galanura tales, que no pienso que se pueda hacer nada mejor. En el rostro de Nuestra Señora hay una divinidad, y en su actitud una modestia que no es posible mejorar: con las manos juntas adora a su Hijo, sentado en sus rodillas, que acaricia a San Juan mientras éste lo adora juntamente con Santa Isabel y José. Este cuadro estaba en poder del reverendísimo cardenal de Carpi,

hijo de dicho señor Leonello, muy aficionado a las artes, y hoy deben de tenerlo sus herederos.

Más tarde, cuando Lorenzo Pucci, cardenal de Santi Quattro, fue nombrado Sumo Penitenciario, favoreció a Rafael encargándole, para San Giovanni in Monte, en Bolonia, una tabla que hoy se encuentra en la capilla donde se hallan los restos de la beata Elena dall'Olio y en la cual mostró cuánto podía su arte unido a la gracia en sus delicadísimas manos. Representó a Santa Cecilia arrobada por un coro de Ángeles que cantan en el cielo: escucha el canto, completamente entregada a la armonía, y en su rostro se pinta ese rapto que se ve a lo vivo en quienes se hallan en éxtasis. Esparcidos por el suelo hay instrumentos musicales que no parecen pintados, sino reales. Lo mismo vale en cuanto a los velos y vestidos de tela de oro y seda de la Santa, o al cilicio maravilloso que lleva debajo de ellos. En el San Pablo que posa el codo derecho sobre la espada desnuda y apoya la cabeza en una mano, está expresada su ciencia así como su energía convertida en gravedad. Lleva un simple paño rojo a modo de capa y, debajo, una túnica verde; está apostólicamente descalzo. Santa María Magdalena tiene en la mano un vaso de piedra finísima; en actitud graciosísima vuelve la cabeza y parece muy contenta de su conversión: ciertamente, en este género no creo que pueda hacerse nada mejor. También son bellísimas las cabezas de San Agustín y San Juan Evangelista. A la verdad, las demás pinturas pueden calificarse de

pinturas, pero las de Rafael son cosas vivientes, porque se estremece la carne, se ve el espíritu, vibran los sentidos en sus figuras y viven de veras. Por lo cual esto le dio más fama aún, aparte de las alabanzas que ya recibía. Se hicieron en su honor muchos versos en latín y lengua vulgar, de los cuales sólo citaré los siguientes para no alargar demasiado este relato:

Pingant sola alii, referantque coloribus ora;

Cæciliæ os Raphæl atque animum explicuit[123].

Después hizo un cuadrito de figuras pequeñas, que hoy está en Bolonia también, en la casa del conde Vincenzio Arcolano: representa a Cristo en el cielo, a modo de Júpiter, rodeado por los cuatro Evangelistas, como lo describe Ezequiel: uno en forma de hombre y los otros en forma de león, de águila y de buey. Debajo hay un paisaje terrestre, no menos notable y bello en su pequeñez que las demás cosas en su grandeza. Envió un cuadro no menos bueno a los condes de Canossa, en Verona; representa la Natividad de Nuestro Señor, muy bella, con una aurora que ha sido muy alabada, lo mismo que la Santa Ana y el resto de la obra, que no se puede elogiar mejor que diciendo que es de la mano de Rafael de Urbino. De ahí que los condes tengan ese cuadro en suma veneración y

---

[123] Pinten otros tan sólo su rostro y reproduzcan sus colores; mas Rafael representó el rostro y el alma de Cecilia.

nunca hayan querido venderlo, por alto precio que les ofrecieran muchos príncipes.

Luego hizo el retrato de Bindo Altoviti, en su juventud, que es considerado estupendo, y también pintó una Nuestra Señora, que envió a Florencia y se halla ahora en el palacio del duque Cosme, en la capilla de los departamentos nuevos construidos y decorados por mí. Sirve de tabla de altar y en ella está representada una Santa Ana muy anciana, sedente, que ofrece a la Virgen su Hijo desnudo, tan bello de figura y de rostro que con su risa alegra a todo el que lo ve. Además, al pintar a la Virgen, Rafael mostró toda la belleza que se puede poner en la expresión de la misma, pues sus ojos dicen la modestia, su frente, la dignidad, su nariz, la gracia, y su boca, la virtud. En cuanto a sus ropas, revelan una sencillez y una honestidad infinitas. Hay un San Juan sentado, desnudo, y otra Santa bellísima. En el terrazo se ve un edificio en que el pintor fingió una ventana con encerado, por la cual entra la luz que ilumina una habitación en que hay algunas figuras.

En Roma pintó un cuadro de buen tamaño, en que retrató al Papa León, al cardenal Julio de Médicis y al cardenal Rossi. Todas las figuras parecen en relieve, en vez de pintadas; el terciopelo es velludo, el damasco que viste el Papa cruje y brilla, las pieles del forro son vivas y suaves, y los oros y las sedas están hechos de tal modo que no parecen colores, sino las materias mismas. Hay un libro de pergamino miniado, que

parece más real que la realidad, y una campanilla de plata labrada, de una belleza indecible. Y entre otras cosas una bola de oro bruñido, en el respaldo del sillón, en la cual, como si fuera un espejo (tal es su claridad), se reflejan las luces de la ventana, la espalda del Papa y las corvadas paredes de la habitación.

Pintó igualmente al duque Lorenzo y al duque Julián, con perfección incomparable en la gracia del colorido. Esos retratos están en poder de los herederos de Ottaviano de' Medici, en Florencia. Esto acrecentó considerablemente la fama de Rafael y también su fortuna, de modo que para dejar recuerdo de sí se hizo construir un palacio en Roma, en el Borgo Nuovo, el cual fue ejecutado por Bramante.

Hizo luego Marco Antonio[124] para Rafael buen número de estampas, que éste regaló al Baviera, su ayudante, quien servía a cierta dama amada por el artista hasta la muerte y de la cual pintó un retrato hermosísimo en que parece viva. Ese retrato se halla hoy en Florencia, en poder del gentilísimo Matteo Botti, mercader florentino, amigo íntimo de todas las personas de talento y, en especial, de los pintores.

Para el monasterio de Palermo llamado Santa Maria dello Spasimo, de los religiosos de Monte Oliveto, pintó Rafael un Cristo llevando la cruz. Esta obra,

---

[124] Marco Antonio Raimondi, grabador boloñés, que trasladó al cobre muchas de las composiciones de Rafael Sanzio.

completamente terminada mas no colocada en su lugar, estuvo a punto de ser destruida, pues, según refieren, habiendo sido embarcada para ser conducida a Palermo, una horrible tempestad lanzó contra un escollo a la nave que la transportaba, de modo que se abrió toda y se perdieron los tripulantes y las mercancías, salvo esta tabla de Rafael que, dentro de la caja en que había sido encerrada, fue llevada por el mar a las aguas de Génova. La recogieron y condujeron a tierra, y se vio en el suceso un signo divino, por lo cual fue puesta en custodia, ya que estaba intacta, sin mancha o defecto alguno: hasta la furia de los vientos y de las ondas marinas habían respetado la belleza de esa obra. Difundiéndose luego la fama de la misma, los monjes trataron de recuperarla, pero sólo les fue devuelta por intervención del Papa, que favoreció ampliamente a quienes la habían salvado. Fue, pues, embarcada de nuevo la tabla, y llevada a Sicilia, donde la pusieron en Palermo. Allí tiene ahora más fama que el monte de Vulcano[125]. Mientras Rafael trabajaba en esas obras, que no podía dejar de ejecutar, pues debía servir a personajes grandes y notables, proseguía lo que había empezado en las cámaras del Papa, en que continuamente tenía en actividad a hombres que adelantaban la tarea, siguiendo sus bocetos. Y él mismo revisaba permanentemente lo hecho, suplía las faltas y ayudaba

[125] El Etna.

en todo lo que podía. No pasó, pues, mucho tiempo sin que dejara descubierta la cámara de la Torre Borgia, en cuyas paredes había hecho cuatro composiciones, dos sobre las ventanas y dos en los lienzos libres. Una de las pinturas representa el incendio del Borgo Viejo de Roma, cuando, no siendo posible apagar el fuego, el Papa San León IV se asoma a la galería de su palacio y lo extingue con su bendición. En esa composición se ve la representación de diversos peligros. De un lado hay mujeres con las cabelleras y las ropas agitadas con terrible furia por el viento tempestuoso, mientras llevan cacharros con agua, en las manos o puestos sobre la cabeza, para apagar el incendio. Otros personajes se empeñan en arrojar agua, enceguecidos por el humo, que les impide reconocerse. Del otro lado está representado -tal como Virgilio describe a Anquises llevado en andas por Eneas- un anciano enfermo, desesperado por su invalidez y por las llamas. Allí se nota, en la figura del joven, el ánimo, la fuerza y el sufrimiento de todos los miembros bajo el peso del viejo que se abandona sobre sus espaldas. Los sigue una vieja descalza y a medio vestir, que viene huyendo del fuego, y delante de ellos está un niñito desnudo. En lo alto de una pared en ruinas, una mujer desnuda y desgreñada tiene en brazos a su hijito y lo arroja a un pariente que ha escapado a las llamas y está en la calle, en puntas de pies y con los brazos extendidos para recibir a la criatura en pañales. La mujer evidencia al mismo tiempo el deseo de salvar al niño y el

sufrimiento y la sensación de peligro que le causa el fuego ardiente que la abrasa. No menos pasión se manifiesta en el pariente, preocupado por salvar a la criatura y, al mismo tiempo, presa de temor mortal. Y no es posible expresar el valor de la imaginación del ingeniosísimo y admirable artista que ideó a una madre descalza, con la ropa desprendida, desceñida, y los cabellos en desorden, llevando parte de sus prendas en la mano, que empuja hacia adelante a sus hijos y les pega para que huyan de las ruinas y del incendio. Además, se ve en ese fresco algunas mujeres arrodilladas que ruegan a Su Santidad que ponga fin al siniestro.

La otra composición alude al mismo Papa San León IV. Allí representó Rafael el puerto de Ostia ocupado por una escuadra turca llegada para tomar prisionero al Pontífice. Se ve a los cristianos combatiendo al enemigo en el mar, y llegan al puerto una infinidad de prisioneros que salen de una barca: unos soldados de caras bellísimas y actitudes bravías los tiran de las barbas, y los llevan a la presencia de San León. Para la figura de éste tomó Rafael como modelo a León X, poniendo a Su Santidad, vestido de pontifical, entre los cardenales de Santa Maria in Portico, es decir Bernardo Divizio da Bibbiena, y Julio de Médicis, que luego fue el Papa Clemente.

En una tercera composición, se ve al Papa León X consagrando al Rey Cristianísimo Francisco I de

Francia[126], cantando la misa y bendiciendo los óleos para ungirlo y la corona real. Y en el cuarto fresco hizo la coronación de dicho rey, en que están el Papa y Francisco I retratados del natural, uno con armadura y el otro con sus hábitos pontificales[127].

Por haber sido pintado el techo de esa sala por Perugino, su maestro, Rafael no quiso destruir las pinturas, en recuerdo suyo y por el cariño que le tenía, ya que había sido el principio del grado al que llegó el talento del discípulo.

Prosiguiendo su tarea, Rafael hizo otra sala en que puso, en tabernáculos, algunas figuras de Santos y de Apóstoles, ejecutadas en grisalla. Por Giovanni de Udine, su discípulo, hizo representar allí todos los animales que poseía el Papa León: el camaleón, los gatos de algalia, los papagayos, los leones, los elefantes y otros animales más exóticos. Y además de embellecer con grotescos y varios pavimentos ese palacio, proyectó las escaleras y trazó las galerías, bien comenzadas por Bramante pero inconclusas a consecuencia de la muerte de éste y continuadas luego según los diseños de Rafael, quien hizo de ellas un

---

[126] Esta obra es la Consagración de Carlomagno. La confusión de Vasari se debe a que Rafael hizo el retrato de León X para representar a León III, y el de Francisco I para personificar a Carlomagno.

[127] Se trata de la Justificación de León III. Vasari comete el mismo error que al describir la Consagración de Carlomagno.

modelo en madera, con mejor estilo y adorno que aquel arquitecto. Y como el Papa León quiso mostrar la grandeza de su magnificencia y generosidad, Rafael hizo los dibujos de los adornos en estuco y de las composiciones que en ellos se pintaron, así como de la compartimentación. En cuanto a los estucos y grotescos, hizo director de la obra a Giovanni da Udine, pero encargó las figuras a Julio Romano, aunque éste trabajó poco en ellas. Así, Giovan Francesco, el Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modona, Vincenzio da San Gimignano y Polidoro da Caravaggio, con muchos otros pintores ejecutaron escenas, figuras y otros adornos que presentaba aquella obra. Rafael la hizo terminar con tanta perfección, que desde Florencia mandó traer el pavimento de Luca della Robbia. También encargó a Gian Barile, en todas las puertas y los techos de madera, bastantes tallas, trabajadas y terminadas con fina gracia.

Hizo proyectos arquitectónicos para la Viña del Papa y, en el Borgo, para varias casas, en particular para el palacio de Messer Giovan Battista dall'Aquila, que fue cosa bellísima. También proyectó un edificio para el obispo de Troya, que hizo hacer su palacio en Florencia, en la Via di San Gallo.

Para los Monjes Negros de San Sixto, en Piacenza, pintó la tabla del altar mayor que representa a Nuestra Señora con San Sixto y Santa Bárbara; es una obra verdaderamente rarísima y singular. Para Francia

ejecutó muchos cuadros, y particularmente, para el Rey, un San Miguel luchando con el diablo que es considerado maravilloso. En este cuadro puso una roca ardiente como centro de la tierra; por grietas de la misma salen llamaradas de fuego y azufre, y Lucifer, cocinados y ardidos sus miembros en encarnaciones de diversas tintas, expresa todos los efectos de la cólera que la soberbia envenenada y henchida suscita contra quien oprime la grandeza de aquel que, privado de un reino de paz, está seguro de sufrir continua pena. Lo contrario se manifiesta en San Miguel; éste tiene apariencia celestial, revestido de armadura de hierro y oro, pero muestra bravura y fuerza terribles, pues ya ha hecho caer a Lucifer, derribándolo con una azagaya. En suma, está tan bien hecha esta obra, que mereció recompensa honrosísima de aquel rey.

Retrató Rafael a Beatriz de Ferrara y otras damas y, particularmente, a la de su corazón. Fue el pintor individuo muy amoroso y aficionado a las mujeres, siempre dispuesto a ponerse a su servicio. En sus placeres carnales fue respetado y complacido por sus amigos, más de lo conveniente quizá. Así, cuando Agostin Chigi, su entrañable amigo, le encargó la decoración de la primera galería de su palacio[128], viendo que Rafael no atendía mucho a su trabajo a causa de sus amores con una mujer, se desesperó tanto, que mediante intermediarios y personalmente

[128] La Villa Farnesina.

consiguió instalar a aquella dama en su casa, para que estuviera continuamente en las habitaciones en que Rafael trabajaba. Y de este modo logró que el artista terminara la obra, para la cual ejecutó todos los cartones y pintó al fresco con su propia mano muchas figuras. En la bóveda hizo la Asamblea de los dioses en el cielo, y allí se ven muchos trajes y elementos tomados de la Antigüedad y ejecutados con bellísima gracia y diseño. Pintó las bodas de Psiquis, con los servidores que atienden a Júpiter, y las Gracias esparciendo flores sobre la mesa. En los arranques de la bóveda pintó muchos motivos, entre ellos a un Mercurio con su flauta, volando como si bajara del cielo, y a Júpiter besando a Ganimedes con celeste gravedad. En otro lugar, debajo, hizo el carro de Venus con las Gracias y Mercurio, que suben al cielo a Psiquis. Y representó muchos motivos poéticos en los demás espacios. También pintó una cantidad de niños en escorzo, muy hermosos, que vuelan llevando los emblemas de los dioses: el rayo y las saetas de Júpiter, los yelmos, las espadas y los escudos de Marte, los martillos de Vulcano, la maza y la piel de león de Hércules, el caduceo de Mercurio, la zampoña de Pan, las herramientas agrícolas de Vertumno. Y todos están acompañados por animales apropiados a su naturaleza: pintura y poesía verdaderamente bellísimas. Por Giovanni da Udine hizo hacer Rafael para todas las composiciones marcos de flores, hojas y frutas en guirnaldas, que no pueden ser más hermosos.

También proyectó el orden arquitectónico de las caballerizas de los Chigi y, en la iglesia de Santa Maria del Popolo, el orden de la capilla de Agostino, de la cual ya se habló. Además de decorar esta capilla, dio orden de que se hiciera allí una maravillosa sepultura y encargó a Lorenzetto, escultor florentino[129], dos figuras que aún están en su casa, en el Macello de' Corbi, en Roma. Pero la muerte de Rafael, y luego la de Agostino, motivaron la transmisión de esa obra a Sebastián Viniziano[130].

Había alcanzado tal grandeza Rafael, que León X le ordenó comenzar la sala grande de arriba, donde están las victorias de Constantino. El artista empezó la obra. También quiso el Papa que se hicieran riquísimos tapices de oro y seda, para los cuales pintó Rafael, en apropiada forma y tamaño de ejecución, los cartones, que fueron enviados a Flandes para que allí se tejieran las composiciones. Terminados los paños, volvieron a Roma. Esta obra fue realizada tan milagrosamente, que causa maravilla verla, si se piensa cómo fue posible tejer los cabellos y las barbas y dar morbidez a las carnes con el hilo. Es obra más bien del milagro que del artificio humano, porque hay allí aguas, animales, edificios tan bien hechos, que no parecen tejidos sino realmente trazados con pincel. Costó este trabajo

---

[129] Lorenzo Lotto.

[130] Sebastián del Piombo.

setenta mil escudos, y se conserva en la capilla pontificia.

Para el cardenal Colonna, pintó en tela un San Juan, por el cual, a causa de su hermosura, sentía el prelado un amor profundo. Afectado por una enfermedad, lo atendió Messer Iacopo da Carpi, y este médico le pidió el cuadro. Y porque lo deseaba mucho, se quedó con él, considerando que el cardenal le tenía infinita obligación. Ahora, ese San Juan se encuentra en Florencia, en poder de Francesco Benintendi. Para el cardenal y vicecanciller Julio de Médicis hizo una tabla de la Transfiguración de Cristo, destinada a ser enviada a Francia; la trabajó personalmente y la llevó a su última perfección. Allí representó a Cristo transfigurado en el monte Tabor, al pie del cual lo aguardan sus once discípulos. Entre éstos está un joven endemoniado, a la espera de que Cristo descienda del monte y lo libere: se retuerce y se yergue gritando y revolviendo los ojos. Muestra el padecimiento de su carne, de sus venas y de su pulso contaminados por la malignidad del espíritu, y con sus pálidos miembros hace aquel gesto forzado y temeroso. Esta figura es sostenida por un viejo que la abraza, cobra ánimo, con los ojos redondos iluminados en el centro, y revela, al alzar las cejas y arrugar la frente, fuerza y miedo simultáneamente. Mira fijamente a los Apóstoles y parece esperar en ellos y darse coraje. La figura principal, entre muchas, del cuadro es una mujer arrodillada ante los Apóstoles y con la cabeza vuelta hacia ellos, que con los brazos

tendidos hacia el endemoniado muestra su miseria. En cuanto a los Apóstoles, sentados unos, de rodillas o de pie los demás, muestran sentir gran compasión ante tanta desgracia. A la verdad, Rafael hizo figuras y cabezas de belleza extraordinaria y tan nuevas, diversas y expresivas, que según consenso de los artistas, esta obra, entre tantas que pintó, es la más loable, la más hermosa y la más divina. Quien quiera conocer y mostrar en pintura a Cristo transfigurado en su Divinidad, lo contemple en esta obra en que Rafael lo representó en lo alto del monte, reducida su figura por la distancia, en el aire lúcido, con Moisés y Elías que, iluminados por un claror esplendoroso, cobran vida bajo su luz. En tierra, postrados, están Pedro, Santiago y Juan, en varias y bellas actitudes. Uno apoya la cabeza en el suelo, otro hace sombra a sus ojos con la mano, protegiéndose de los rayos y la inmensa luz del esplendor de Cristo, el cual, vestido de color de nieve, parece mostrar, abriendo los brazos y alzando la cabeza, la Esencia y la Divinidad de las Tres Personas, estrechamente reunidas en la perfección del arte de Rafael.

Éste parece haberse concentrado tanto con su talento para expresar la fuerza y el valor de su arte en el rostro de Cristo que, cuando lo terminó, como última obra que debiera hacer, no tocó más los pinceles, sobreviniendo luego su muerte.

Rafael estaba unido por vínculos de amistad con Bernardo Divizio, cardenal de Bibbiena, el cual durante muchos años lo importunó pidiéndole que tomara esposa. Si bien Rafael no rehusó expresamente cumplir el deseo del cardenal, postergó su decisión diciendo que quería dejar pasar tres o cuatro años. Al cabo de ese plazo, cuando Rafael no se lo esperaba, el cardenal le recordó su promesa y, viéndose comprometido, no quiso faltar a su palabra, como hombre cortés que era. Y así aceptó por esposa a una sobrina de ese prelado. Pero como siempre se sintió muy descontento de este lazo, fue poniendo tiempo de por medio y pasaron muchos meses sin que se consumara el matrimonio. Mas no hizo esto el artista sin honorable propósito, pues como había servido durante tantos años a la Corte, y León X le adeudaba una buena suma, tenía entendido que cuando concluyera la sala que decoraba para el Papa recibiría, en recompensa de sus esfuerzos y su talento, un capelo rojo. Pues el Sumo Pontífice había decidido crear cierto número de nuevos cardenales, entre los cuales alguno tenía menos mérito que el pintor.

Entre tanto, Rafael seguía dedicado a sus amores en forma oculta y entregándose sin medida a los placeres. Ocurrió que una vez se desordenó más que de costumbre y volvió a su casa con una fiebre intensa. Creyeron los médicos que se había acalorado y como Rafael tuvo la imprudencia de no confesarles los excesos que había cometido, le hicieron una sangría

cuando estaba debilitado y lo que necesitaba era algo que lo restaurara. Sintiéndose desfallecer, hizo testamento y ante todo, como buen cristiano, hizo salir a su amada de su casa, dejándole lo necesario para que viviese honestamente. Luego repartió sus cosas entre sus discípulos -Julio Romano, a quien siempre amó mucho, Giovan Francesco Fiorentino, llamado el Fattore-, y no sé qué sacerdote de Urbino, su pariente. Ordenó luego que con su dinero se restaurase con piedra nueva un tabernáculo antiguo de Santa Maria Ritonda y se hiciese un altar, con una estatua de la Virgen en mármol, para su sepultura. Y dejó todos sus bienes a Julio y Giovan Francesco, nombrando albacea a Messer Baldassarre da Pescia, a la sazón datario del Papa. Después, confeso y contrito terminó el curso de su vida el mismo día en que nació, o sea el Viernes Santo[131], a la edad de treinta y siete años. Y es de creer que como con su talento embelleció el mundo, su alma habrá adornado el Cielo.

Cuando murió, en la sala en que trabajaba, pusieron a su cabecera la tabla de la Transfiguración que había pintado para el cardenal de Médicis, y al ver su cuerpo muerto y su obra viva, se les partía de dolor el alma a todos los que lo contemplaban. El cuadro, después de la pérdida de Rafael, fue puesto por el cardenal en San Pietro a Montorio, sobre el altar mayor, y siempre fue tenido en alto aprecio.

---

[131] Del año 1520.

A los restos de Rafael fue dada la honorable sepultura que su noble espíritu merecía, y no hubo artista que no llorase y los acompañase a su tumba. Causó gran dolor su muerte a toda la Corte pontificia, en primer lugar porque tuvo en vida cargo de cubiculario, y, además, porque lo quería tanto el Papa, que su fallecimiento lo hizo llorar amargamente. ¡Oh alma feliz y bienaventurada, pues todo el mundo habla de ti y celebra tus actos y admira todo dibujo que has dejado! Bien podía la pintura, muriendo este noble artista, morir ella también, pues cuando él cerró los ojos, ella quedó casi ciega. Ahora nos toca a nosotros, los que hemos quedado, imitar el bueno, el óptimo estilo que nos ha dejado como ejemplo y, como lo merecen su talento y nuestra gratitud, guardar de él gratísimo recuerdo y siempre honrarlo con la palabra. Pues, en verdad, nos encontramos con que, gracias a él, los colores y la invención unidos han alcanzado esa meta de perfección que apenas podía esperarse. Y que jamás imagine espíritu alguno poder superarlo. Además de este beneficio que le hizo al arte, como amigo de él, no descuidó durante su vida mostrarnos cómo se trata a los hombres, grandes, mediocres o ínfimos. Y, por cierto, entre sus dotes singulares encuentro una de tal valor, que me deja estupefacto: y es que el cielo le dio fuerza para mostrar en nuestro oficio una actitud tan contraria a nuestros temperamentos de pintores. Porque nuestros artistas -y no digo solamente los inferiores, sino los que tienen la pretensión de ser

grandes (que con tal humor el arte los produce en número infinito)- cuando trabajaban en colaboración con Rafael se sentían unidos y en una concordia tal, que todo mal humor desaparecía al verle, y todo pensamiento vil y bajo se borraba de la mente. Y esa unión nunca existió, salvo en su tiempo. Ello ocurría porque los artistas eran vencidos por la cortesía y el arte de Rafael, pero más que todo por el genio de su natural tan bueno. Pues estaba tan lleno de gentileza y caridad, que hasta los animales, y no sólo los hombres, lo honraban. Dicen que dejaba su trabajo para ayudar a cualquier pintor conocido de él, y también a los desconocidos, cuando le pedían un dibujo que necesitaban, y siempre empleó a una infinidad de artistas, prestándoles ayuda y enseñándoles con tal amor, que más parecía tratar con sus hijos que con colegas. Por ese motivo, nunca salía de su casa para dirigirse a la Corte sin verse rodeado de cincuenta pintores, todos buenos y de valor, que lo acompañaban como homenaje. En suma, no vivió como un pintor, sino como un príncipe. Por lo tanto, ¡oh arte de la pintura!, podías entonces considerarte feliz, contando con un artífice que por su talento y sus costumbres te elevaba hasta el cielo. ¡Bienaventurado, realmente, podías decirte, ya que por las huellas de semejante hombre han visto luego tus alumnos cómo se debe vivir y lo que significa poseer a la vez el arte y la virtud! Uno y otra, unidos en Rafael, pudieron impulsar a la grandeza de Julio II y la generosidad de León X, en la

suma jerarquía y dignidad que poseían, a hacerlo familiarísimo suyo y brindarle toda suerte de liberalidades, de modo que, con el favor y las riquezas que le ofrecieron, logró hacer gran honor al arte y a sí mismo. Y bienaventurado puede decirse también aquel que, estando a su servicio, trabajó bajo su dirección. Porque advierto que todos los que lo imitaron llegaron a buen puerto, y así, quienes emularon sus esfuerzos en el arte serán honrados por el mundo, y los que se le parezcan por las santas costumbres serán recompensados en el cielo.

Bembo dedicó a Rafael el siguiente epitafio:

«D. O. M. A Rafael Sanzio de Urbino, Juan Francisco, pintor eminentísimo, émulo de los antiguos, en cuyas imágenes animadas, si las contemplas, fácilmente advertirás la alianza de la naturaleza y del arte. Acrecentó la gloria de Julio II y de León X, Pontífices Máximos, con sus obras de pintura y arquitectura. Vivió treinta y siete años, íntegro entre los íntegros, y dejó de existir el mismo día en que nació, el 8 de abril de 1520.

»Éste es Rafael. Mientras vivió, la gran Madre de las cosas temió ser vencida por él, y cuando murió, temió morir con él».

Y el conde Baldassarre Castiglione, con motivo de su fallecimiento, escribió un poema que dice así:

«Porque con su arte médica curó el cuerpo lacerado de Hipólito y lo salvó de las aguas del Estix, Epidaurio se vio arrebatado por las mismas ondas estigias: así, la

muerte fue el precio de su vida de artífice. También tú, Rafael, que con tu ingenio admirable restauraste el cuerpo destrozado de Roma y devolviste la vida al cadáver de la Urbe lacerado por el hierro, el fuego y los años, devolviéndole su antiguo esplendor, concitaste la envidia de los dioses; y la muerte se indignó porque eras capaz de devolver el alma a los muertos. Pero lo que poco a poco, en largos días fue abolido, esa desdeñada ley de los mortales, a tu vez debiste obedecerla. Así, ¡oh desdichado!, primero caes en plena juventud, y de tal modo nos adviertes nuestros deberes y la inminencia de nuestra muerte».

Miguel Ángel Buonarroti, pintor, escultor y arquitecto florentino



Mientras industriosos y egregios espíritus, con la ayuda de las luces de Giotto y de sus continuadores, se esforzaban por dar al mundo muestras del talento que la benignidad de las estrellas y la proporcionada combinación de sus humores habían brindado a sus ingenios, deseosos de imitar con la excelencia del arte la grandeza de la naturaleza, para alcanzar lo más posible -con esfuerzos tan universales como vanos- esa suma del conocimiento que muchos llaman inteligencia, el benignísimo Rector del cielo volvió, clemente, los ojos hacia la tierra y, viendo la inútil infinidad de tantos empeños, los ardientes estudios sin fruto alguno y la opinión presuntuosa de los hombres, bastante más alejada de la verdad que las tinieblas de la luz, resolvió, para librarse de tantos errores, enviar al mundo un espíritu que, en cada una de las artes y en todas las

profesiones, fuera universalmente capaz y por sí solo mostrase cuál es la perfección del arte del dibujo, en materia de línea, contorno, sombra y luz, y diese realce a las cosas de la pintura y con recto juicio obrase en escultura, e hiciese viviendas cómodas y seguras, sanas, alegres, proporcionadas y enriquecidas por los varios adornos de la arquitectura. Quiso, además, dotarlo de real filosofía moral y darle el adorno de la dulce poesía, para que el mundo lo admirara y escogiera como singularísimo modelo por su vida, sus obras, la santidad de sus costumbres, y la humanidad de todos sus actos; en suma, para que fuera considerado por nosotros como un ser, más que terreno, celestial. Y porque sabía que en la realización de tales ejercicios y en esas artes singularísimas que son la pintura, la escultura y la arquitectura, los ingenios toscanos siempre se han destacado entre los demás por su elevación y grandeza, porque éstos, más que cualesquiera otros de Italia, se dedican empeñosamente a las fatigas y los estudios de las diversas facultades, quiso darle como patria a Florencia, dignísima entre las ciudades, para colmar la perfección de las merecidas cualidades de esa urbe, ofreciéndole semejante ciudadano.

En el Casentino, pues, bajo el signo de fatales y felices estrellas, nacióle en 1474 un hijo de honesta y noble dama a Ludovico di Lionardo Buonarroti Simoni, que descendía, según dicen, de la nobilísima y antiquísima familia de los condes de Canossa. A este Ludovico,

que ese año era podestá de Chiusi y Caprese, cerca de Sasso della Vernia, donde San Francisco recibió los estigmas, en la diócesis aretina, le nació, digo, un hijo el 6 de marzo, un domingo, aproximadamente a las ocho horas de la noche, y le puso el nombre de Miguel Ángel porque, sin pensar más lejos, inspirado por un espíritu superior, infirió que este niño era cosa celestial o divina, fuera del uso mortal, como se ve por los signos de su nacimiento, ya que lo recibían con benevolencia Mercurio y Venus en la casa de Júpiter. Lo cual demostraba que por arte de mano y de ingenio realizaría obras maravillosas y estupendas. Cuando concluyó su misión como podestá, Ludovico regresó a Florencia, y confió a Miguel Ángel al cuidado de la mujer de un cantero en la villa de Settignano, a tres millas de la ciudad, donde tenía una propiedad de sus antepasados, donde abundan las piedras y hay muchas canteras de granito, en que trabajan continuamente los canteros y escultores, nacidos en su mayor parte en aquel lugar. Por eso, conversando un día Miguel Ángel con Vasari, le dijo en broma: «Giorgio, si hay algo bueno en mi ingenio, lo debo al haber nacido en la sutileza del aire de vuestra tierra de Arezzo y al haber mamado con la leche de mi nodriza los cinceles y el mazo con que hago mis figuras».

Luego tuvo Ludovico varios hijos más, y como estaba escaso de recursos fue colocándolos en la corporación de la lana y de la seda, mientras Miguel Ángel, que ya era grande, era enviado a la escuela de gramática del

maestro Francesco da Urbino. Pero como su ingenio lo inclinaba a deleitarse con el dibujo, dedicaba todo el tiempo posible a dibujar secretamente, siendo reñido y a veces castigado por sus mayores y por su padre, acaso porque estimaban que dedicarse a ese talento, desconocido para ellos, era cosa baja e indigna de su abolengo.

En esa época hizo amistad Miguel Ángel con Francesco Granacci, el cual, aunque joven, se había colocado en el taller de Domenico del Grillandaio[132] para aprender el arte de la pintura. Y como Granacci amaba a Miguel Ángel y lo veía muy apto para el dibujo, todos los días le prestaba dibujos de Grillandaio que, a la sazón, era considerado, no sólo en Florencia sino en toda Italia, como uno de los mejores maestros existentes. Y creciendo diariamente en Miguel Ángel el deseo de crear, y no pudiendo Ludovico desviar al muchacho de su dedicación al dibujo, resolvió, ya que no había remedio, sacar algún fruto de esa afición y, aconsejado por sus amigos, lo puso en el taller de Domenico Grillandaio para que aprendiera ese arte.

Tenía catorce años Miguel Ángel cuando se inició en el arte con Domenico. Quien escribió su vida[133] después del año 1550, en que yo redacté estas Vidas por

---

[132] Domenico Ghirlandaio. Vasari emplea indiferentemente varias lecciones de ese nombre.

[133] Alude a Ascanio Condivi di Ripatransone, discípulo y amigo de Miguel Ángel.

primera vez, ha dicho que algunos, por no haberlo tratado, dijeron de él cosas que no son ciertas, y omitieron muchas otras que son dignas de tenerse en cuenta, y -cosa que subrayo especialmente- ha tachado de envidioso a Domenico, acusándole de no haber prestado jamás ayuda alguna a Miguel Ángel. Lo cual es evidentemente falso, como lo muestra un escrito de la mano de Ludovico, padre de Miguel Ángel, que figura en el libro de Domenico, conservado por los herederos de éste, y dice lo siguiente: «1488. Consigno este primero de abril que yo, Ludovico di Lionardo di Buonarrota, pongo a Miguel Ángel, mi hijo, como aprendiz con Domenico y David di Tommaso di Currado, por los tres años próximos, con los siguientes pactos y condiciones, que dicho Miguel Ángel deberá permanecer con los susodichos durante ese plazo, aprendiendo a pintar y realizando los ejercicios y todo lo que los susodichos le ordenen, y dichos Domenico y David deberán darle en esos tres años veinticuatro florines de ley: y el primer año seis florines, y el segundo año ocho florines, y el tercero diez florines, en total la suma de noventa y seis liras».Y debajo de ese contrato está lo siguiente, escrito de mano de Ludovico: «Ha recibido el susodicho Miguel Ángel, este diez y seis de abril, dos florines de oro en oro, y yo Ludovico di Lionardo, su padre (he recibido), en dinero contante doce liras y doce soldi». He copiado esto del libro para mostrar que todo lo que escribí entonces y lo que escribiré presentemente es la verdad; no conozco a

nadie que haya tratado más a Miguel Ángel que yo o haya sido más amigo y fiel servidor, como puede atestiguarlo cualquiera; ni creo que nadie pueda mostrar mayor número de cartas escritas por él mismo, ni con más cariño que las que me escribió a mí. He hecho esta digresión para ser fiel a la verdad; y esto bastará para todo el resto de su vida. Y ahora, volvamos al relato.

Crecían el talento y la personalidad de Miguel Ángel de tal modo, que Domenico se asombraba viéndole hacer cosas superiores a lo que podía esperarse de un joven, pues le parecía que no sólo superaba a los demás discípulos, de los cuales tenía gran número, sino que muchas veces igualaba las cosas que Domenico mismo hacía como maestro. Ocurrió que uno de los jóvenes que estudiaban con Domenico copió a pluma algunas mujeres vestidas, que figuraban en obras de Grillandaio. Miguel Ángel tomó el dibujo y con una pluma más gruesa corrigió el contorno de una de esas figuras, haciéndola tal como hubiera debido ser para tener perfección. Es maravilloso ver la diferencia de los dos estilos, y la excelencia y el juicio de un jovencito tan animoso y audaz, que se atrevía a corregir las cosas de su maestro. Esa hoja está hoy en mi poder, conservada como una reliquia: la recibí de Granacci para ponerla en mi Libro de dibujos, con otros que me dio Miguel Ángel. Y en el año 1550, estando en Roma,

Giorgio[134] la mostró a Miguel Ángel, quien reconoció el dibujo y tuvo placer en volver a verlo, pero dijo por modestia que más sabía de su arte cuando era niño que entonces, siendo viejo.

Pues ocurrió que mientras Domenico trabajaba en la capilla grande de Santa Maria Novella, un día que se ausentó el maestro, Miguel Ángel se puso a dibujar los andamios, las mesas, todos los enseres para la pintura y a algunos de los muchachos que trabajaban. Cuando regresó Domenico y vio el dibujo de Miguel Ángel, dijo: «Éste sabe más que yo». Y quedó estupefacto ante el nuevo estilo de imitación producido por el buen juicio que el cielo había dado a un joven de tan tierna edad, y que a la verdad era tanto como lo que podía desearse en la práctica de un artista con muchos años de ejercicio de su arte. Y es que todo el saber y el poder de la gracia estaban en su naturaleza, adiestrada por el estudio y el arte, razón por la cual Miguel Ángel daba frutos de los más divinos, como abiertamente empezó a revelarse cuando copió un grabado de Martino Tedesco[135], que le dio mucha fama: había llegado en esa época a Florencia una composición de dicho Martino, grabada en cobre, en que los diablos golpean a San Antonio, y Miguel Ángel la copió a pluma con la mayor exactitud, y luego la ejecutó en color. Para representar algunas extrañas formas de diablos,

---

[134] Giorgio Vasari.

[135] Martín Schoen.

compró pescados con caprichosas escamas de colores y en esta obra demostró tanta capacidad, que mereció crédito y renombre. Copió dibujos de otros maestros antiguos, haciendo las réplicas tan semejantes a los originales, que no se distinguían de éstos, tanto más cuanto que teñía y envejecía los papeles con humo y otras cosas, ensuciándolos de modo que parecían antiguos. Sólo lo hacía con el objeto de quedarse con los dibujos originales, reemplazándolos por las copias, porque admiraba a los maestros por la excelencia de su arte y trataba de superarlos. Esto acrecentó mucho su reputación.

En aquella época, el Magnífico Lorenzo de Médicis tenía a su servicio, en su jardín de la plaza de San Marcos, a Bertoldo el escultor, no tanto como custodio y guardián de muchas y hermosas antigüedades que había coleccionado con considerable gasto, como porque, deseando mucho crear una escuela de pintores y escultores excelentes, quería que tuviesen como guía y como jefe a dicho Bertoldo, que era discípulo de Donato. Y aunque éste era tan viejo que ya no podía trabajar, no dejaba de ser maestro muy entendido y reputado, no sólo por haber terminado con mucho cuidado los púlpitos de su maestro Donato, sino por haber ejecutado en bronce muchas escenas de batallas y otras obras pequeñas, en cuya técnica nadie lo superaba en Florencia. Lamentando, pues, Lorenzo -quien tenía gran amor por la pintura y la escultura- que en su tiempo no hubiera escultores célebres y nobles,

cuando, en cambio, había numerosos pintores de gran valor y fama, decidió, como ya dije, crear una escuela y con tal fin le dijo a Domenico Ghirlandaio que si en su taller había jóvenes deseosos de dedicarse a la escultura, los enviara al jardín, donde él se proponía adiestrarlos e instruirlos para honra de ellos, de él y de la ciudad. Domenico le recomendó como excelentes jóvenes a Miguel Ángel y a Francesco Granacci, entre otros. Fueron éstos al jardín y encontraron allí a Torrigiano, hijo de los Torrigiani, que modelaba en barro algunas figuras de bulto entero que le había encargado Bertoldo. Viendo esto, Miguel Ángel hizo algunas también, por emulación. Y Lorenzo, reconociendo su bello espíritu, siempre lo tuvo en mucha consideración. Miguel Ángel, alentado, se puso al cabo de unos días a copiar en mármol una cabeza de fauno antigua, que sonreía, con la nariz rota y el rostro viejo lleno de arrugas. Aunque nunca había empleado el cincel ni tallado el mármol, logró copiar bastante bien el modelo, y tanto que asombró al Magnífico. Pero observó Lorenzo que Miguel Ángel no se había limitado a reproducir el modelo, sino que había hecho cambios de acuerdo con su fantasía, abriéndole la boca al fauno de modo que se le veían la lengua y todos los dientes. Entonces, ese señor, bromeando agradablemente, como era su costumbre, le dijo: «Deberías saber que los viejos nunca conservan todos los dientes y que siempre les falta alguno». Consideró Miguel Ángel en su humildad, temiendo y

amando a aquel señor, que le decía la verdad y apenas se alejó Lorenzo, rompió un diente y cortó la encía al fauno, de tal manera que parecía haber perdido parte de su dentadura, después de lo cual se puso a aguardar con impaciencia el regreso del Magnífico. Éste, comprobando la simplicidad y la bondad de Miguel Ángel, se rió más de una vez refiriendo el caso a sus amigos y, proponiéndose ayudar y favorecer al joven, mandó llamar a Ludovico, su padre, y se lo pidió, diciéndole que quería educarlo como a uno de sus hijos. Y el padre de buena gana se lo concedió. Entonces, el Magnífico dispuso que dieran a Miguel Ángel una habitación en su casa, donde desde entonces se sentó a la mesa con los hijos de Lorenzo y otras personas distinguidas y de alcurnia que vivían con el Magnífico, quien lo honraba. Y esto fue al año de haber entrado en el taller de Domenico cuando tenía quince o dieciséis años. Estuvo cuatro años en la casa del Magnífico Lorenzo, hasta que éste falleció en el 92. Recibió en aquella época de dicho señor, para ayudar a su padre, una pensión de cinco ducados mensuales. Para alegrarlo, el Magnífico le regaló, además, una capa morada y procuró a su padre un empleo en la aduana. En esa época, aconsejado por Policiano, hombre destacado en las letras, Miguel Ángel talló en mármol la batalla de Hércules con los Centauros[136], obra tan bella que quien la contempla hoy no la

[136] Es la lucha de los Centauros con los Lapitas.

considera producción de un joven, sino de un maestro preciado y consumado en el estudio y práctico en su arte. Está ahora en su casa, conservada como recuerdo por Lionardo, su sobrino, como cosa excepcional que es. Y, no hace muchos años, dicho Lionardo tenía en su casa, en recuerdo de su tío, un bajo relieve en mármol, de poco mas de un braccio de alto, en que Miguel Ángel representó a una Virgen. Era joven, en aquella misma época, y quería imitar la manera de Donatello, cosa que logró tan bien que la obra parece de la mano de éste, aunque tiene más gracia y mejor dibujo. Esta Virgen, Lionardo la obsequió después al duque Cosme de Médicis, quien la aprecia altamente, no existiendo de la mano de Miguel Ángel otro bajo relieve que ése. Pero, volviendo al jardín del Magnífico Lorenzo, diré que ese jardín estaba lleno de antigüedades y adornado con excelentes pinturas reunidas por amor de la belleza, para estudio y por placer en ese lugar cuyas llaves tenía permanentemente Miguel Ángel, el cual era mucho más activo que todos sus compañeros y siempre se mostraba dispuesto a trabajar con vivo ardor. Durante muchos meses dibujó en el Carmine las pinturas de Masaccio y copiaba aquellas obras con tanto juicio, que asombraba a los artistas y otras personas, de tal manera que la envidia aumentaba a medida que crecía su reputación. Dicen que Torrigiano trabó amistad con él pero que un día, movido por la envidia que le causaba verlo más capaz en el arte y objeto de

mayores consideraciones, con tal violencia le dio un golpe de puño en la nariz, que se la rompió y deformó de mala manera, marcándolo para siempre. Por tal causa fue expulsado Torrigiano de Florencia, como se ha referido en otro lugar.

Muerto el Magnífico Lorenzo, regresó Miguel Ángel a la casa de su padre, muy afligido por el fallecimiento de semejante hombre, amigo de todos los talentos. Compró entonces un gran bloque de mármol en que talló un Hércules de cuatro braccia , que estuvo muchos años en el palacio Strozzi. Fue considerada admirable esa obra, que luego fue enviada, el año del asedio, a Francia, pues Giovanbattista della Palla la obsequió al rey de Francia. Dicen que Pedro de Médicis, que había tratado durante mucho tiempo a Miguel Ángel, a menudo lo hacía llamar para consultarlo cuando quería comprar camafeos antiguos y otras tallas. Y durante un invierno en que nevó bastante en Florencia, le hizo hacer en su patio, con nieve, una estatua que resultó bellísima. Tributaba tales atenciones a Miguel Ángel, por su talento, que el padre de éste, empezando a ver que era estimado por los grandes, lo vistió más suntuosamente que antes. Para la iglesia de Santo Spirito de Florencia hizo Miguel Ángel un Crucifijo de madera que fue colocado -y aún se encuentra- sobre la luneta que está encima del altar mayor. La obra agradó al prior, quien permitió al escultor el uso de locales en que, disecando cadáveres, para estudiar la anatomía, empezó a dar

perfección a su gran capacidad de dibujante. Ocurrió que los Médicis fueron expulsados de Florencia. Pocas semanas antes, Miguel Ángel había ido a Bolonia, y luego a Venecia, pues temía que, por ser íntimo de la familia, le ocurriera algo siniestro, en razón de la insolencia y el mal gobierno de Pedro de Médicis. Como en Venecia no encontró medios de existencia, regresó a Bolonia. Pero allí, por descuido, tuvo la desgracia de no reclamar en la puerta de entrada la contraseña para salir, como se exigía a la sazón como medida de orden. Messer Giovanni Bentivogli, en efecto, había dispuesto que los forasteros que no tuviesen la contraseña fuesen condenados a una multa de cincuenta liras boloñesas, y Miguel Ángel incurrió en esa falta, y no tenía los medios para pagar. Pero se compadeció de él Messer Giovanfrancesco Aldovrandi, uno de los dieciséis gobernadores, quien lo hizo llevar a su casa y, oída su explicación, le puso en libertad y lo mantuvo a su lado durante más de un año. Un día, Aldovrando lo llevó a ver el arca de Santo Domingo, ejecutada, como se ha dicho, por Juan Pisano y luego por el maestro Niccolò del Arca, escultores antiguos; y como en el conjunto faltaban un ángel que llevaba un candelabro y un San Petronio, figuras de un braccio aproximadamente, preguntó al artista si se atrevía a hacerlas. Miguel Ángel contestó que sí. Hízose dar el mármol y las realizó de tal modo, que son las mejores figuras de la obra. Y Messer Francesco Aldovrando le hizo dar treinta ducados por ambas. Permaneció Miguel

Ángel poco más de un año en Bolonia, y se hubiera quedado más tiempo para retribuir las cortesías de Aldovrando, quien lo amaba por su talento y también porque, siendo toscano, le agradaba la pronunciación del escultor y con agrado le escuchaba leer las obras de Dante, Petrarca, Boccaccio y otros poetas de Toscana. Pero sabía Miguel Ángel que estaba perdiendo el tiempo, de modo que por su voluntad regresó a Florencia, donde hizo, para Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, un San Juan de mármol. Luego empezó, también en mármol, un Cupido dormido, de tamaño natural. Cuando estuvo terminado, Baldassarri del Milanese lo mostró a Pierfrancesco[137] como obra bella, y así la juzgó dicho señor, quien declaró: «Si esta figura se enterrara, estoy seguro de que pasaría por antigua. Enviándola a Roma, arreglada de manera que parezca vieja, te produciría mucho más que vendiéndola aquí». Dicen que Miguel Ángel la patinó de modo que parecía antigua, y no hay por qué asombrarse de ello, pues tenía ingenio para hacer eso y mucho más. Otros pretenden que Milanese la llevó a Roma, la enterró en una de sus viñas y luego la vendió como antigüedad al cardenal San Giorgio, por doscientos ducados. También se dice que la vendió un agente que tenía Milanese, y que escribió a Pierfrancesco que le hiciera dar a Miguel Ángel treinta escudos, porque más no había podido cobrar el

[137] Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Asimismo infra.

Cupido, engañando así al cardenal, a Pierfrancesco y a Miguel Ángel. Pero después, alguien que lo había visto y sabía que el Cupido estaba hecho en Florencia, lo comunicó al cardenal, que se hizo restituir el dinero por el agente de Milanese y devolvió la obra, la cual llegó a manos del duque Valentino y fue obsequiada por él a la marquesa de Mantua, que se la llevó a su tierra, donde aún está. El asunto no dejó de motivar críticas al cardenal San Giorgio, porque no supo apreciar el valor de la obra, que consiste en su perfección, pues tan buenas son las esculturas modernas como las antiguas, por excelentes que éstas sean, siendo pura vanidad lo que mueve a quienes buscan más el nombre que la obra en sí; esa clase de gente, la hay en todas las épocas, que tiene más en cuenta el parecer que el ser. Empero, este incidente dio tanta reputación a Miguel Ángel, que fue llevado inmediatamente a Roma, contratado por el cardenal San Giorgio, y estuvo allí cerca de un año. Pero el prelado, poco entendido en arte, nada le hizo hacer a Miguel Ángel. En aquella época, un barbero del cardenal, que había sido pintor y coloreaba muy bien al temple pero no tenía dibujo, se hizo amigo de Miguel Ángel, quien le dibujó un cartón de un San Francisco recibiendo los estigmas. El barbero lo ejecutó en color, en una tablita, muy diligentemente, y esa pintura está ahora en San Pietro a Montorio, en la primera capilla entrando en la iglesia a mano izquierda. Bien conoció después el talento de Miguel Ángel un gentilhombre romano, Messer Iacopo

Galli, hombre de ingenio, que le hizo hacer un Cupido de mármol, de tamaño natural, y luego una figura de Baco, de diez palmi[138], que lleva una taza en la mano derecha y en la izquierda una piel de tigre y un racimo de uvas que un pequeño sátiro intenta comer. Esta figura muestra que quiso hacer una combinación de miembros maravillosos, dándole la esbeltez del varón joven y la carnosa redondez de la mujer. Es una obra tan admirable, que Miguel Ángel probó con ella ser mejor que cualquier otro escultor de los modernos que hasta entonces habían trabajado. Durante su estada en Roma progresó tanto, que no se podía creer que tuviese pensamientos tan elevados y realizara con tanta facilidad difíciles proezas; asombraba tanto a los que no estaban acostumbrados a ver tales cosas como a los que estaban acostumbrados a las buenas producciones, porque lo que los demás hacían parecía una nulidad comparado con lo de Miguel Ángel. Lo cual despertó en el cadernal de Saint-Denis, llamado cardenal de Rohan, un francés, el deseo de dejar mediante tan excepcional artista algún digno recuerdo de sí en tan famosa ciudad, y le encargó una Piedad en mármol, de bulto entero, la cual, una vez terminada, fue colocada en San Pedro, en la capilla de la Virgen Maria della Febre, en el templo de Marte[139]. A esa obra,

---

[138] Un palmo es la décima parte de una canna y equivale aproximadamente a 12,5 centímetros. Plural = palmi.

[139] Vasari quiere decir «donde antes se alzaba el templo de Marte».

nunca piense escultor o artista sobresaliente poder añadirle jamás mejor composición o mayor gracia, ni superarla en finura, pulido o delicada talla del mármol, porque en ella se resume todo el valor y toda la fuerza del arte. Entre las bellezas que allí se encuentran, aparte de los divinos drapeados, se destaca el Cristo muerto; en belleza de los miembros y arte en la representación del cuerpo, es un desnudo insuperable, bien estudiado en cuanto a músculos, venas, nervios y huesos y, además, no hay muerto que parezca más muerto que éste. La dulcísima expresión del rostro y la concordancia en las coyunturas de brazos, piernas y torso, el trabajo de las venas, todo causa maravilla, y se asombra uno de que la mano de un artista haya podido hacer en tan poco tiempo cosa tan admirable; porque ciertamente es un milagro que una piedra, en principio sin forma alguna, pueda ser llevada jamás a la perfección que la naturaleza, con esfuerzo, suele dar a la carne. Tanto consiguieron el amor y los esfuerzos de Miguel Ángel en esta obra que (cosa que nunca más hizo) puso su nombre en una cinta que ciñe el pecho de Nuestra Señora. Esto se debe a que un día, al entrar Miguel Ángel en la capilla donde está la Piedad, encontró allí a gran número de forasteros lombardos que alababan mucho la obra. Uno de ellos le preguntó a otro quién la había ejecutado y éste contestó: «Nuestro Gobbio, de Milán». Miguel Ángel nada dijo, pero le dolió que sus esfuerzos fuesen atribuidos a otro, de modo que una noche se encerró en la capilla

con una luz y sus cinceles, grabó su nombre en la obra y describió acertadamente un bellísimo espíritu en estos versos:

Bellezza ed onestate,

E doglia e pietà in vivo marmo morto,

Deh, come voi pur fate,

Non piangete sì forte,

Che anzi tempo risveglisi da morte,

E pur, mal grado suo,

Nostro Signore, è tuo

Sposo, figliuolo e padre,

Unica sposa sua figliuola e madre[140].

Esta Piedad le dio mucha fama y si bien algunos tontos dicen que hizo demasiado joven a la Virgen ¿no advierten ni saben que las personas vírgenes inmaculadas mantienen y conservan largo tiempo la

---

[140] Belleza y honestidad,

y dolor y piedad vivientes en el mármol muerto,

por favor, ¿cómo pudiste hacerlo?,

no llores tan fuerte,

que antes del tiempo despertará de la muerte,

y no obstante, a pesar suyo,

Nuestro Señor es tu

esposo, hijo y padre,

única esposa su hija y madre.

expresión de su rostro sin alteración alguna, mientras que con los afligidos, como Cristo, ocurre lo contrario? De modo que esa obra agregó bastante más gloria y fama a su talento que todas las anteriores. Algunos amigos suyos le escribieron desde Florencia para que regresara, porque querían que no se perdiera ese mármol que estaba en la Opera y que Pier Soderini -nombrado a la sazón Gonfaloniero vitalicio de aquella ciudad- muchas veces había querido dar a Lionardo da Vinci, y que en esos días se proponía conceder al maestro Andrea Contucci dal Monte Sansavino, excelente escultor que trataba de obtenerlo. Y Miguel Ángel, regresando a Florencia, intentó conseguirlo (aunque era difícil tallar en ese bloque una figura entera, sin añadidos, y nadie se atrevía a realizarla sin pedazos agregados, salvo él, que desde años atrás deseaba hacerlo). Medía este bloque nueve braccia y en él, desgraciadamente, un tal maestro Simone da Fiesole había empezado a tallar un gigante, concibiendo tan mal la obra que había cortado el mármol entre las piernas y lo había estropeado de tal modo que los fabriqueros de Santa Maria del Fiore no quisieron que lo concluyera y abandonaron el bloque, que desde años atrás estaba en tales condiciones y parecía destinado a seguir así. Lo examinó Miguel Ángel de nuevo y considerando que era posible hacer una figura razonablemente buena en esa piedra, acomodando la postura de esa figura a lo que había quedado del bloque estropeado por el maestro Simone,

resolvió pedirlo a los fabriqueros y a Soderini, quienes se lo concedieron como cosa inservible, pensando que cualquier obra que se hiciera sería mejor que el mármol en el estado en que se encontraba, puesto que de nada podía servir a la fábrica. Miguel Ángel hizo entonces un modelo en cera de un David joven con la honda en la mano, que destinaba a ser colocado como símbolo en el palacio, para expresar que tal como David había defendido a su pueblo, gobernándolo con justicia, quien gobernaba a Florencia debía animosamente defenderla y justamente gobernarla. Comenzó el trabajo en la Opera de Santa Maria del Fiore, en que alzó un tabique entre la pared y las mesas para encerrar el mármol, que talló sin descanso, sin que nadie viera lo que estaba haciendo, hasta llevar la figura a la última perfección. Pero el mármol había sido estropeado y gastado por el maestro Simone, de modo que en algunos puntos no había bastante material como para que Miguel Ángel hiciera lo que hubiera querido: dejó algunos de los primeros golpes de cincel del maestro Simone en la extremidad del mármol, y aún hoy se pueden ver; por cierto fue un milagro el que hizo Miguel Ángel al resucitar algo que estaba muerto. Cuando estuvo terminada la estatua, hubo muchas deliberaciones acerca de la forma en que convenía llevarla a la plaza de la Señoría. Giuliano di Sangallo y Antonio, su hermano, hicieron un esqueleto muy sólido de madera, del cual colgaron la figura con cuerdas, para que no se rompiera con las sacudidas, estando

siempre suspendida. Luego, mediante palancas y grúas la arrastraron por terraplenes y la colocaron en su lugar. Anudaron las cuerdas de tal modo, que el nudo era muy fácil de desatar pero al mismo tiempo apretaba más cuanto mayor era el peso que soportaba: cosa bellísima e ingeniosa, cuyo dibujo de su mano conservamos en nuestro Libro, porque ese nudo es admirable, seguro y fuerte para llevar pesos. Gustó bastante la estatua a Pier Soderini, pero mientras Miguel Ángel la retocaba en algunas partes, le dijo que le parecía que la nariz de la figura era demasiado gruesa. Miguel Ángel observó que el Gonfaloniero estaba al pie del gigante y que su vista no le permitía ver lo que él hacía, por lo cual subió al andamio que estaba cerca de los hombros y, para dejar satisfecho a Soderini, tomó un cincel en la mano izquierda, con un poco de polvo de mármol que encontró sobre los tablones, y simuló dar unos leves golpes con la herramienta, a la vez que dejaba caer poco a poco el polvo, sin cambiar nada a la nariz del David, que quedó como estaba. Luego, mirando al Gonfaloniero, que estaba abajo, observando lo que el escultor hacía, le dijo: «¿Qué le parece ahora?». «A mí me gusta más así -repuso Soderini-. Le has dado vida.» Y entonces bajó Miguel Ángel del andamio, riéndose para sus adentros y compadeciendo a quienes se las dan de entendidos y no saben lo que dicen. Cuando la estatua estuvo ubicada y concluida, la descubrió. Y, a la verdad, ha superado a todas las estatuas modernas y

antiguas, por griegas y latinas que fuesen. Puede decirse que ni el Marforio de Roma, ni el Tíber o el Nilo del Belvedere, ni los gigantes de Montecavallo la igualen de ningún modo; con tanta mesura, belleza y perfección la terminó Miguel Ángel. Porque en ella hay contornos de piernas bellísimos, y junturas y esbelteces de flancos divinas; y nunca se ha visto una actitud tan dulce, ni gracia que la iguale, ni pies, ni manos, ni cabeza comparables a los de esta estatua por su excelencia, su arte y su composición. Por cierto, quien la ve, no desea ver otra obra de escultura hecha en nuestros tiempos o en otras épocas por cualquier artista. Miguel Ángel recibió por ella, de Pier Soderini, cuatrocientos escudos, y fue inaugurada el año 1504. Por el renombre que adquirió como escultor, hizo a dicho Gonfaloniero un David de bronce muy bello, que fue enviado a Francia. En esa misma época esbozó, sin terminarlos, dos medallones de mármol, uno para Taddeo Taddei, que hoy está en su casa, y otro para Bartolomeo Pitti. Este último fue obsequiado por Fray Miniato Pitti de Monte Oliveto, muy entendido en cosmografía y otras muchas ciencias, y particularmente en pintura, a Luigi Guicchiardini, de quien era gran amigo. Esas dos obras fueron consideradas egregias y admirables. Y también en ese tiempo esbozó un San Mateo de mármol en la Opera de Santa Maria del Fiore; esa estatua muestra su perfección y enseña a los escultores cómo deben tallarse las figuras de mármol, sin estropearlas. También hizo en bronce un medallón

de Nuestra Señora, que fundió a pedido de ciertos mercaderes flamencos, los Moscheroni[141], personas nobilísimas en su país, que le pagaron cien escudos y enviaron la obra a Flandes.

Quiso Agnolo Doni, ciudadano florentino amigo suyo, que gozaba con la posesión de obras bellas de los artistas antiguos y modernos, tener alguna cosa de Miguel Ángel y éste comenzó para él una pintura en medallón que representa a la Virgen que, arrodillada, tiene en los brazos al Niño y lo ofrece a José, que lo recibe. Miguel Ángel expresó en el movimiento de la cabeza de la madre de Cristo y en sus ojos fijos en la belleza suma de su Hijo su maravillosa alegría y su deseo de comunicársela a aquel santísimo anciano que, con igual amor, ternura y reverencia, toma a la criatura, como muy bien se ve en su rostro, sin mucho examinar. No bastando esto a Miguel Ángel para demostrar que su arte era muy grande, hizo en el campo de esta obra muchos desnudos apoyados, de pie y sentados, con tanta diligencia y pulcritud ejecutó esta obra que, seguramente, de todas sus pinturas sobre tabla -las cuales son pocas- es considerada la más concluida y bella. Cuando estuvo terminada, la envió a la casa de Agnolo, envuelta. La llevó un mensajero, junto con una carta en que pedía en pago setenta ducados. No le pareció bien a Agnolo, que era hombre moderado, gastar tanto en una pintura, aunque

[141] La familia Mouscron, de Brujas.

sabía que valía más que eso, de modo que le dijo al mandadero que bastaba con cuarenta ducados y se los dio. Pero Miguel Ángel envió de vuelta al mensajero, con encargo de reclamar cien ducados o volver con el cuadro. Agnolo, a quien le había gustado la pintura, dijo: «Le daré aquellos setenta». Pero Miguel Ángel no se conformó y, a causa de la poca fe de Agnolo, quiso el doble de lo que había pedido la primera vez, de modo que, para tener la obra, el otro tuvo que enviarle ciento cuarenta ducados.

Ocurrió que mientras Lionardo da Vinci, pintor notabilísimo, estaba pintando en la sala grande del Consejo, como se refiere en su Vida , Piero Soderini, Gonfaloniero a la sazón, por el gran talento que descubrió en Miguel Ángel le hizo destinar una parte de esa sala. Esto dio ocasión para que compitiera con Lionardo pintando la otra pared, para la cual tomó como tema la guerra de Pisa. Dieron a Miguel Ángel una habitación en el hospital de los tintoreros, en San Onofrio, y allí empezó un enorme cartón, pero no quiso que nadie lo viera: y lo llenó de desnudos que, a causa del calor, se están bañando en el río Arno en el momento en que se da la alarma en el campamento, atacado por los enemigos. Con sus divinas manos, Miguel Ángel representó a los soldados saliendo del agua para vestirse, armándose apresuradamente para prestar ayuda a sus compañeros, poniéndose la coraza y otras piezas de armadura o combatiendo a caballo en las primeras escaramuzas. Entre otras figuras, había

allí un viejo que llevaba en la cabeza una guirnalda de hiedra, para darse sombra, y que estaba sentado para ponerse las calzas pero no lograba hacerlo porque tenía las piernas mojadas. Oyendo el tumulto de los soldados, los gritos y el redoble de los tambores, tiraba febrilmente de las calzas mientras todos los músculos y nervios de su cuerpo, hasta la punta de los pies, así como el retorcimiento de su boca mostraban a las claras su esfuerzo. También había en la composición tambores y figuras desnudas con paños volantes, corriendo al entrevero, o sorprendidas en actitudes extravagantes, unos de pie, otros de rodillas, o doblados, o yacentes, o saltando, en difíciles escorzos. Había muchas otras figuras agrupadas y abocetadas en diversas formas, sea con carbonilla, en simple contorno, sea dibujadas al trazo, sea en claroscuro y las luces marcadas con blanco, porque Miguel Ángel quiso mostrar todo lo que sabía de su oficio. Por eso, los artistas quedaron estupefactos y llenos de admiración cuando vieron hasta qué punto había llegado en su arte al hacer esos cartones. Y viendo esas divinas figuras dijeron algunos que ni de su mano ni de la de otros habían visto jamás cosa semejante y que ningún otro talento podría igualarla. Y ciertamente es de creer, porque cuando el trabajo estuvo terminado, fue llevado a la sala del Papa, con gran algazara de los artistas y para grandísima gloria de Miguel Ángel, y todos los que estudiaron esos cartones y los copiaron -como lo hicieron durante muchos años

los extranjeros y los ciudadanos florentinos-, llegaron a ser después artistas excelentes, como por ejemplo Aristotile da Sangallo, amigo de Miguel Ángel, Ridolfo Ghirlandaio, Rafael Sanzio de Urbino, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli y Alonso Berruguete, español, así como Andrea del Sarto, Franciabigio, Iacopo Sansovino, el Rosso, Maturino, Lorenzetto, el Tribolo, entonces niño, Iacopo da Puntormo y Pierin del Vaga, todos los cuales fueron óptimos maestros florentinos. Habiéndose convertido, pues, esos cartones en un objeto de estudio para los artistas, fueron llevados a la casa de los Médicis, a la sala grande de arriba, pero así la obra fue puesta con demasiada confianza en manos de los artistas, pues durante la enfermedad del duque Giuliano, mientras nadie reparaba en ello, fue cortada en muchos pedazos -como se ha referido en otro lugar- y dispersada, como lo demuestra el hecho de que algunos trozos se ven aún en Mantua en la casa de Messer Uberto Strozzi, gentilhombre de esa ciudad, quien los conserva con gran reverencia. A la verdad, son cosas más divinas que humanas.

Era tal la fama conquistada por Miguel Ángel con su Piedad, su Gigante de Florencia y sus cartones, que cuando en 1503 murió el Papa Alejandro VI y fue elegido Julio II (contando entonces el escultor unos veintinueve años de edad) fue llamado por el nuevo Pontífice, que lo favorecía mucho, para encargarle su sepultura y recibió como viático cien escudos de sus

suplicantes. Trasladóse, pues, a Roma, pero pasaron muchos meses sin que le hicieran hacer cosa alguna. Finalmente, se adoptó un proyecto que hizo para tal sepultura, óptimo testimonio del talento de Miguel Ángel, pues por la belleza, el esplendor, la abundancia del adorno y la riqueza de estatuas, superaba a todo antiguo e imperial mausoleo. Esto alentó al Papa Julio, que resolvió dedicarse a rehacer la iglesia de San Pedro de Roma, para poner la sepultura en el interior. Así, Miguel Ángel puso manos a la obra con mucho ánimo y para darle comienzo se dirigió a Carrara, para elegir todos los mármoles con sus dos ayudantes. Y en Florencia, Alamanno Salviati le dio mil escudos para sus gastos. Pasó en aquellos montes ocho meses, sin más dinero ni otras provisiones, y muchas veces seducido por los bloques de piedra, tuvo capricho de hacer estatuas grandes en aquellas canteras, para dejar allí un recuerdo suyo, como habían hecho los antiguos. Eligió una cantidad de mármoles, los hizo cargar en barcos y los envió a Roma, donde llenaron la mitad de la plaza de San Pedro, alrededor de Santa Catalina, y fueron colocados entre la iglesia y el pasaje que conduce al Castillo. En ese lugar había hecho Miguel Ángel su obrador para ejecutar las figuras y el resto del mausoleo. Y para poder ir a verlo trabajar cómodamente, el Papa hizo hacer un puente levadizo del corredor al taller. Por consiguiente, trataba con mucha familiaridad al escultor, y, a la larga, los favores que le hacía motivaron muchos disgustos y

persecuciones, pues generaron gran envidia entre los artistas que servían al Papa. En vida de Julio II y después de su muerte, Miguel Ángel hizo cuatro estatuas concluidas y ocho esbozadas para la sepultura, como se dirá oportunamente.

Dicen que mientras Miguel Ángel estaba ocupado en esa obra, llegó a Ripa el resto del mármol para dicha sepultura, que había quedado en Carrara, y se hizo que se transportara junto a los demás bloques, en la plaza de San Pedro. Y como era preciso pagar al que había efectuado el transporte, Miguel Ángel fue, como era su costumbre, a ver al Papa. Pero como Su Santidad estaba ocupado ese día en asuntos de Bolonia que le interesaban, Miguel Ángel se volvió a su casa y pagó con su dinero aquella cuenta, pensando que Su Santidad le haría devoler pronto ese dinero. Volvió otro día para hablar con el Papa y encontró dificultad para entrar, pues un lacayo le dijo que tuviera paciencia, pues le habían ordenado no dejarle entrar. Entonces, un obispo le dijo al criado: «Quizá no conoces a este hombre». «Demasiado bien lo conozco -repuso el lacayo- pero yo estoy aquí para hacer lo que me ordenan mis superiores y el Papa.» Disgustó esto a Miguel Ángel, pareciéndole que lo trataban en distinta forma que anteriormente, de modo que, colérico, le dijo al criado del Papa que le comunicara que, en adelante, cuando Su Santidad lo buscara, ya se habría ido a otra parte. Y volviendo a su casa, a las dos de la noche tomó la posta, dejando encargo a dos servidores de

que vendieran todas las cosas a los judíos y lo siguieran a Florencia, adonde regresaba. Cuando llegó a Poggibonsi, en territorio florentino, se consideró seguro y se detuvo. Pero no anduvo mucho sin que lo alcanzaran cinco correos con cartas del Papa, para hacerlo volver atrás. Miguel Ángel no quiso escuchar los ruegos ni obedecer las cartas que le ordenaban regresar a Roma so pena de caer en desgracia. Pero a pedido de los correos, finalmente se decidió a escribir dos palabras de respuesta al Papa, diciéndole que lo perdonase, pero que no volvería nunca a su presencia, ya que había sido echado como un miserable; sus fieles servicios no merecían ese trato; que Su Santidad buscara a otro para servirla.

Ya en Florencia, Miguel Ángel se dedicó a concluir, en los tres meses que allí estuvo, el cartón de la sala grande que debía ser puesto en obra por deseo del Gonfaloniero Pier Soderini. Entre tanto llegaron a la Señoría tres breves exigiendo que Miguel Ángel fuera enviado a Roma. Y el escultor, temiendo la cólera del Papa, según parece proyectó ir a Constantinopla para ponerse al servicio del Turco, por mediación de ciertos frailes de San Francisco que deseaban emplearlo en la construcción de un puente entre Constantinopla y Pera. Empero, Pier Soderini lo persuadió (aunque no quería hacerlo) de que fuese a ver al Papa en calidad de funcionario público, dándole el título de embajador de Florencia como seguridad para su persona. Finalmente, lo recomendó al Cardenal Soderini, su hermano, para

que éste lo llevara a presencia del Papa, y lo envió a Bolonia, adonde acababa de llegar Su Santidad, procedente de Roma.

Cuando llegó Miguel Ángel a Bolonia, apenas se quitó las botas fue conducido por los familiares del Papa a la residencia de éste, que era el palacio de los Diez y Seis. Le acompañó un obispo del séquito del Cardenal Soderini, porque no pudo hacerlo este prelado por hallarse enfermo. En presencia del Papa, Miguel Ángel se arrodilló. Miróle Su Santidad de reojo y con cólera, diciéndole: «¿En vez de ir a Nuestro encuentro, has aguardado que Nos vengamos a buscarte a ti?», queriendo significar que Bolonia está más cerca de Florencia que Roma. Miguel Ángel abrió los brazos en ademán cortés y en voz alta le pidió humildemente perdón, aduciendo como excusa haber obrado movido por la cólera, por no soportar que lo echaran de esa manera; agregó que había hecho mal y de nuevo pidió que lo perdonase. El obispo que había presentado al escultor al Papa, dijo, para excusarlo, a Su Santidad que tales hombres son ignorantes de todo lo que no sea su arte, y pidió perdón por él. Pero el Papa se encolerizó al oír estas palabras y, golpeando al obispo con una maza que tenía en la mano, exclamó: «Ignorante serás tú, que le injurias, cosa que Nos no hacemos». El obispo fue expulsado a empellones por un lacayo, y el Papa, que había desahogado su cólera en él, dio la bendición a Miguel Ángel, quien fue retenido en Bolonia mediante dádivas y promesas

hasta que Su Santidad le ordenó que hiciera su retrato: una estatua de bronce de cinco braccia de alto. Hízola Miguel Ángel con mucho arte, ideando una bellísima actitud que le daba majestad y grandeza, mientras los paños tenían riqueza y magnificencia y el rostro imponente expresaba ánimo, fuerza y vivacidad. Esa estatua fue colocada en un nicho sobre la puerta de San Petronio.

Dicen que mientras Miguel Ángel realizaba esa obra, el excelentísimo pintor y orfebre Francia fue a verla, por haber oído muchas alabanzas de su obra y su persona, sin haber tenido oportunidad de ver nada de la mano del escultor. Quedó atónito cuando vio la estatua, pero cuando Miguel Ángel le preguntó qué le parecía, contestó que era una bellísima fundición y una bella materia. Parecióle al escultor que había alabado más el bronce que la obra de arte, y le dijo: «Estoy tan agradecido al Papa Julio, que me dio el bronce, como le estáis agradecido a los droguistas que os dan los colores para pintar». Luego, con cólera, en presencia de varios gentileshombres, le dijo a Francia que era un patán. Con este mismo motivo, al acercársele un hijo del Francia que, según dicen, era muy hermoso, Miguel Ángel le declaró: «Tu padre hace más bellas las figuras vivas que las pintadas». Y entre dichos gentileshombres hubo uno, no sé quien, que le preguntó qué le parecía más grande, un par de bueyes o la estatua del Papa, a lo cual respondió: «Depende de qué bueyes: si son de estos boloñeses, no cabe

duda de que son más pequeños los nuestros, los de Florencia».

Concluyó Miguel Ángel de modelar en barro esa estatua antes de que el Papa saliera de Bolonia rumbo a Roma. Cuando Su Santidad fue a verla, no sabía el escultor qué ponerle a la figura en la mano izquierda. En cuanto a la diestra, la alzaba con ademán tan violento, que el Papa preguntó si impartía la bendición o la maldición. Miguel Ángel contestó que hacía una seña de advertencia al pueblo de Bolonia, para que éste obrara cuerdamente, y preguntó a Su Santidad su parecer acerca de si debía ponerle un libro en la mano izquierda. Pero el Papa le contestó: «Ponle una espada, que de letras no sé yo». Dejó el Pontífice en el Banco de Messer Antonmaria da Lignano mil escudos para los gastos de terminación de la obra, que fue colocada, luego de los dieciséis meses que Miguel Ángel trabajó empeñosamente para concluirla, en el frente de la iglesia de San Petronio, como se ha dicho. Esta estatua fue destruida por los Bentivogli, y el bronce lo vendieron al duque Alfonso de Ferrara, que hizo hacer con el mismo una pieza de artillería llamada Julia, pero conservó la cabeza de la figura, que está en sus depósitos.

Cuando el Papa volvió a Roma, mientras Miguel Ángel seguía haciendo aquella estatua, Bramante, amigo y pariente de Rafael de Urbino y por esta razón poco amigo de Miguel Ángel, viendo que el Sumo Pontífice

favorecía y exaltaba su obra de escultor, resolvió influir en el Santo Padre para que cuando volviera Miguel Ángel, no le hiciese concluir la sepultura comenzada. Para lograr ese fin, se le dijo que parecía de mal augurio y algo así como un llamamiento a la muerte hacerse el mausoleo en vida, y se le persuadió de que, al regresar Miguel Ángel, le hiciera pintar en memoria de Sixto, su tío, la bóveda de la capilla que éste había erigido en el palacio. De este modo, Bramante y los rivales de Miguel Ángel creyeron alejarlo de la escultura, en que era perfecto, y ponerlo en grave aprieto, porque suponían que, no teniendo experiencia en la técnica del fresco, haría obras menos dignas de alabanza y tendría menos éxito que Rafael. Y aunque la pintura resultara bien lograda, pensaban disgustarlo con el Papa, sacándoselo de encima de un modo o de otro.

Así, cuando Miguel Ángel regresó a Roma, el Papa había resuelto no continuar por el momento su sepultura, y le pidió en cambio que pintara la bóveda de la capilla. Miguel Ángel quería acabar el mausoleo y como la pintura del techo le parecía obra considerable y difícil, teniendo en cuenta su escasa práctica en el oficio, intentó en toda forma librarse de esa tarea, para lo cual recomendó que la encargasen a Rafael. Pero cuanto más se excusaba, tanto más deseo tenía el Papa, impetuoso en sus empresas, de que hiciera los frescos, tanto más cuanto que lo estimulaban los rivales de Miguel Ángel, y especialmente Bramante;

hasta el punto de que el Papa, que era de genio muy vivo, estuvo a punto de enojarse con el escultor. Viendo que Su Santidad insistía en su proyecto, Miguel Ángel se decidió a aceptar y el Papa ordenó a Bramante que preparara el andamio para el pintor. El arquitecto lo hizo construir colgado de unas cuerdas para lo cual fue preciso agujerear el techo. Al ver esto, Miguel Ángel le preguntó a Bramante cómo haría para disimular los agujeros una vez concluida la pintura; y el otro le contestó que ya se pensaría más tarde en ello y que el andamio no podía hacerse de otro modo.

Comprendió Miguel Ángel que o bien Bramante entendía poco de esas cosas, o bien era poco amigo suyo, y fue a hablar con el Papa a quien dijo que el andamio estaba mal y que Bramante no había sabido hacerlo. Contestó el Sumo Pontífice, en presencia del arquitecto, que lo hiciera hacer a su manera. Por lo tanto, Miguel Ángel ordenó que el andamio se armara sobre tornapuntas que no tocasen las paredes, y así enseñó a Bramante y a otros cómo se hace un buen trabajo. Al pobre carpintero que rehízo el andamio le regaló las cuerdas empleadas anteriormente, que el obrero vendió, consiguiendo así dinero para la dote de una hija suya.

Luego Miguel Ángel empezó a ejecutar los cartones. El Papa resolvió que se borraran las pinturas ejecutadas en tiempos de Sixto por maestros anteriores y fijó en

quince mil ducados el costo de toda la obra. Ese precio fue calculado por Julián de Sangallo.

Miguel Ángel se vio forzado por la importancia de la obra a contratar ayuda y envió a Florencia por pintores amigos suyos, algunos de los cuales tenían experiencia del fresco. Entre ellos estaban el Granaccio, Giulian Bugiardini, Iacopo di Sandro, el Indaco viejo, Agnolo di Donnino y Aristotile. Se empezó la obra y Miguel Ángel hizo que los ayudantes comenzaran algunas cosas como ensayo. Pero viendo que sus esfuerzos quedaban muy lejos de lo que él deseaba, un día resolvió borrar todo lo que habían hecho y, encerrándose en la capilla, no quiso dejarlos entrar. Tampoco se dejó ver en su casa, cuando estaba en ella. Así, tomaron ellos su partido de esa broma que les pareció durar demasiado, y avergonzados regresaron a Florencia. Miguel Ángel se decidió a hacer solo la totalidad de la obra, que llevó a muy buen término, poniendo en ella todos sus empeños y conocimientos. Pero nunca se dejaba ver para no encontrarse obligado a mostrar lo que estaba haciendo, por lo cual en el ánimo de la gente crecía el deseo de examinar la obra.

El Papa Julio estaba deseoso de ver las obras que encargaba, y tenía particular curiosidad por examinar ésta, que le ocultaban. Por eso fue un día a la capilla para lograr su propósito, pero Miguel Ángel no le abrió la puerta, porque no quería mostrársela. Esto motivó el digusto del cual ya hemos hablado y que obligó al

artista a salir de Roma[142]. No quiso permitir que el Papa examinara los frescos porque -según he entendido de las explicaciones que me dio para aclararme una duda- cuando había realizado la tercera parte de los mismos empezaron a cubrirse de moho durante el invierno, al soplar el viento del Norte. Ello se debía a que la cal romana que es blanca y se hace con travertino, no se seca bastante pronto y, cuando se mezcla con pozzolana que es de color castaño, hace un compuesto obscuro; y cuando está líquida y acuosa y la pared se encuentra muy empapada, a menudo se cubre de sales al secarse. Es lo que ocurrió en la Sixtina, cuyo techo se cubrió de manchas salobres que, sin embargo, con el tiempo desaparecían. Estaba Miguel Ángel tan desesperado por ese tropiezo que no quería seguir trabajando, y fue a excusarse ante el Papa diciéndole que esa obra no le salía bien. Su Santidad le envió entonces a Julián de Sangallo, quien le explicó la causa de esa falla y lo alentó para que siguiera pintando, enseñándole cómo podía borrar las manchas. Miguel Ángel prosiguió su tarea hasta dejar concluida la mitad del techo y el Papa, que ya había ido varias veces a ver las pinturas, trepando por escalas de mano con la ayuda del artista, quiso que se destapara la obra, porque era de temperamento apremiante e impaciente y no podía aguardar hasta que estuviera

---

[142] Hay aquí una confusión de Vasari -Miguel Ángel huyó de Roma en 1506- y empezó los frescos de la Sixtina en 1508.

concluida y Miguel Ángel hubiera dado, como se dice, los últimos toques.

Apenas fue descubierta la obra, toda Roma fue a verla y el Papa fue el primero, pues no tuvo paciencia para esperar que se asentara el polvo levantado al desarmarse los andamios. Al ver las pinturas, Rafael de Urbino, que era excelente imitador, cambió súbitamente de estilo y sin tardanza, para mostrar su talento, hizo los profetas y las sibilas de La Pace. Entonces intentó Bramante lograr que el Papa confiara la ejecución de la otra mitad de la capilla a Rafael. Cuando Miguel Ángel supo esto, se quejó de Bramante y, sin ninguna consideración, le explicó al Sumo Pontífice muchos defectos de la vida y las obras de ese arquitecto que, como luego se vio, corrigió Miguel Ángel en la edificación de San Pedro. Pero el Papa, reconociendo cada día más el talento de Miguel Ángel, quiso que prosiguiera, juzgando, después de ver la obra descubierta, que el artista podía hacer mucho mejor la segunda mitad. Así, Miguel Ángel concluyó por sí solo, en veinte meses, perfectamente toda la obra, sin tener siquiera un ayudante que le mezclase los colores. Quizá estaba apenado Miguel Ángel de que, por apremiarlo el Papa, no podía concluir los frescos como él lo deseaba, pues el Sumo Pontífice lo importunaba preguntándole cuándo iba a acabarlos. Así, una vez le contestó: «La capilla estará terminada cuando yo quede satisfecho de sus cualidades artísticas». «Y Nos queremos -repuso el Papa- que satisfagáis Nuestro

deseo de que terminéis pronto.» A lo cual agregó que si no lo hacía, lo haría arrojar de los andamios. Por lo tanto, Miguel Ángel, que temía, y con razón, la cólera del Papa, concluyó rápidamente la tarea, sin perder tiempo en reparar lo que faltaba. Y desarmado el resto del andamio, descubrió la obra en la mañana del día de Todos los Santos, en que el Papa fue a decir misa en la capilla, para satisfacción de toda la ciudad.

Deseaba Miguel Ángel retocar algunas partes en seco, como lo habían hecho los maestros, sus predecesores, en las composiciones de abajo, cubriendo de azul de ultramar y adornos de oro algunos campos, paños y celajes, para dar mayor magnificencia y apariencia más vistosa al conjunto. Y el Papa, reconociendo que faltaba eso y oyendo tantas alabanzas de esa obra, quería que pusiera lo necesario, pero hubiera insumido demasiado tiempo rehacer el andamio, y las cosas quedaron así. El Papa le decía a menudo a Miguel Ángel que debía enriquecer la capilla con colores y oro, porque parecía pobre, pero el artista le contestaba con dulzura: «Padre Santo, en aquellos tiempos, los hombres no se cubrían de oro, y los que están pintados allí nunca fueron muy ricos, sino muy santos, por lo cual despreciaban las riquezas».

En varias cuotas, el Papa pagó a Miguel Ángel, a cuenta de esa obra, tres mil ducados, de los cuales tuvo que gastar veinticinco en colores. Sufrió la terrible incomodidad de tener que trabajar con la cabeza

echada para atrás, y se fatigó la vista de tal manera, que durante varios meses no pudo leer una carta ni mirar un dibujo si no era en esa postura. Perseveró, sin embargo, estimulado cada vez más por la voluntad de crear y por la comprobación de sus realizaciones y progresos, al punto de no sentir fatiga ni cuidarse de incomodidad alguna. Miguel Ángel puso en esta obra seis repisas por banda y una en medio de cada pared, en las cuales hizo sibilas y profetas de seis braccia de alto. Entre estas figuras están las escenas que representan desde la Creación hasta el Diluvio y la embriaguez de Noé, y en las lunetas se ve toda la filiación de Jesucristo. No utilizó en la composición efectos de perspectiva ni hay allí un punto de vista fijo, pues la arquitectura simulada está adaptada a las figuras, y no las figuras a la arquitectura. Pero realizó los desnudos y los personajes vestidos con tal perfección de dibujo, que no se puede hacer ni se ha hecho jamás obra tan excelente, y sólo con esfuerzo se puede imitar lo que él hizo.

Esta obra ha sido y es verdaderamente el faro de nuestro arte, y ha sido tan útil y tan luminosa para el arte de la pintura, que bastó para iluminar el mundo, que durante tantos centenares de años había estado en las tinieblas.

En verdad, no intenten los pintores encontrar novedades en materia de invención, actitudes, ropajes, expresiones y grandiosidad de las cosas diversamente

pintadas, porque toda la perfección que puede darse a una obra que con tal maestría se hace, la ha puesto Miguel Ángel en esos frescos. Y asómbrese todo aquel que sepa apreciar la bondad de las figuras, la perfección de los escorzos, la estupenda redondez de los contornos, dotados de gracia y esbeltez y trazados con esa bella proporción que se ve en los desnudos, los cuales, para mostrar los extremos de perfección de su arte, hizo de todas las edades, diferentes de expresión y de forma, tanto en el rostro como en las líneas generales, siendo los miembros de unos más esbeltos y los de otros más gruesos. También merece apreciarse la belleza de las diversas actitudes de esos personajes sentados, que se dan vuelta y sostienen guirnaldas de hojas de roble y bellotas, las cuales son el emblema del Papa Julio y simbolizan que en aquella época y bajo su gobierno fue la Edad de Oro, pues no había entonces en Italia las miserias que conoció después.

Cuando se inauguró la capilla, todo el mundo corrió a verla, llegando de todas partes, y quienes la veían quedaban atónitos y mudos. Exaltado el Papa por esto y estimulado a realizar mayores empresas, remuneró a Miguel Ángel con dinero y ricos obsequios. El artista, refiriéndose a los favores que le hizo aquel Papa tan grande, solía decir que con ellos demostraba apreciar mucho su talento, y que si alguna vez lo trataba mal, reparaba esto con obsequios y favores señalados, como ocurrió cuando Miguel Ángel le pidió permiso

para ir a Florencia el día de San Juan y le pidió dinero para el viaje. «¿Y la capilla -le dijo el Papa- cuándo la terminarás?». «Cuando pueda, Santo Padre.» El Papa, que tenía una maza en la mano, golpeó a Miguel Ángel exclamando: «¡Cuando pueda! ¡Cuando pueda! ¡Yo te la haré terminar!». Pero cuando el artista volvió a su casa para prepararse para ir a Florencia, el Papa envió a Cursio, su camarero, a entregarle quinientos escudos y llevarle excusas, porque temía que hiciera de las suyas. Y como Miguel Ángel conocía el carácter del Papa y en suma, le tenía cariño, se reía porque veía que al final, esos incidentes le resultaban beneficiosos y que el Papa hacía todo lo posible por conservar su amistad.

Acabada la capilla, ordenó el Papa al cardenal Santiquattro y al cardenal Aginense, su sobrino, que, en caso de morir él, hicieran terminar su mausoleo en proporciones más modestas que el primer proyecto. Miguel Ángel volvió a este trabajo con el deseo de concluirlo sin nuevos impedimentos, pero le dio más disgustos, molestias y fatiga que ninguna de sus demás obras, y durante mucho tiempo motivó que se le tachara de ingrato hacia ese Papa que tanto lo había amado y favorecido. Mientras se ocupaba del mausoleo, trabajando continuamente en él, ordenaba sus dibujos para poder seguir las pinturas de la capilla, pero quiso la envidiosa suerte que de aquel monumento que había tenido tan perfecto comienzo no se realizara el fin, pues acaeció entonces la muerte del

Papa Julio, y la obra se abandonó al ser elegido el Papa León X, el cual, no menos espléndido que Julio por su espíritu y sus méritos, deseaba dejar en su patria -por ser el primer Sumo Pontífice allí nacido- en memoria de sí y de un artista divino, su conciudadano, maravillas tales como las que podía hacer realizar príncipe tan magnífico como él. Dio, pues, orden de que se hiciera la fachada de San Lorenzo de Florencia, iglesia edificada por la familia de los Médicis. Ello motivó la suspensión del trabajo de la sepultura de Julio pues el Papa pidió a Miguel Ángel opinión y proyectos haciéndole saber que sería encargado de dirigir aquella obra. Miguel Ángel opuso toda la resistencia posible, alegando estar comprometido con Santiquattro y Aginense para hacer la sepultura, pero el Sumo Pontífice contestó que no pensara en ello, que ya había tomado sus providencias y obtenido que el artista fuera autorizado por los prelados, a quienes había prometido que Miguel Ángel seguiría trabajando en las esculturas para el mausoleo en Florencia. Todo esto causó desagrado tanto a los cardenales como a Miguel Ángel, que se fue muy afligido.

Después hubo una cantidad de entredichos, porque muchas personas hubieran deseado participar de la obra de la fachada y para su arquitectura concurrieron muchos artífices en Roma, ante el Papa, haciendo proyectos Baccio d'Agnolo, Antonio da San Gallo, Andrea y Iacopo Sansovino y el gracioso Rafael de Urbino, que más tarde fue con el Sumo Pontífice a

Florencia con tal objeto. Miguel Ángel resolvió, pues, hacer un modelo, sin admitir que nadie le fuera superior o pudiera servirle de guía en las cosas de la arquitectura. Pero el hecho de que rechazara toda ayuda fue motivo para que ni él ni los demás trabajasen; los maestros, desesperados, volvieron a sus acostumbradas tareas y Miguel Ángel se fue a Carrara[143].

Cuando Miguel Ángel volvió a Florencia, perdió mucho tiempo haciendo esto y aquello, y entre otras cosas ejecutó para el palacio de los Médicis un modelo de las ventanas con rejas voladizas que están en las habitaciones de la esquina y en que Giovanni da Udine hizo sus estucos pintados, que merecen mucha alabanza. También hizo ejecutar, bajo su dirección, por el orfebre Piloto aquellas celosías de cobre perforado que por cierto son admirables. Dedicó Miguel Ángel muchos años a escoger mármoles. Cierto es que, mientras éstos eran sacados de la cantera, ejecutó modelos en cera y otras materias para la obra. Pero tanto se prolongó esa empresa, que los dineros destinados por el Papa para el trabajo fueron consumidos por la guerra de Lombardía. Luego, al morir León, la obra quedó inconclusa, pues lo único que se hizo fue poner las fundaciones para alzar la

[143] A elegir mármoles para la fachada de San Lorenzo y para la sepultura de Julio II.

fachada y llevar de Carrara una columna grande de mármol a la plaza San Lorenzo.

La muerte de León desorientó profundamente a los artistas en Roma y en Florencia, y, mientras vivió Adrián VI, Miguel Ángel permaneció en esta última ciudad, ocupándose de la sepultura de Julio. Pero fallecido Adrián y elegido Clemente VII -tan deseoso como León y otros de sus predecesores de tener renombre como protector de las artes-, en el año 1525 fue llevado Giorgio Vasari, siendo niño, a Florencia por el cardenal de Cortona, y puesto con Miguel Ángel para aprender el arte. Mas cuando Miguel Ángel fue llamado a Roma por el Papa Clemen-te VII, para quien había comenzado la biblioteca de San Lorenzo y la sacristía nueva en que debía erigirse la sepultura de mármol de sus mayores, se resolvió que Vasari fuera a estudiar con Andrea del Sarto durante su ausencia. Miguel Ángel mismo fue al taller de Andrea a recomendarlo.

Partió apresuradamente Miguel Ángel para Roma, donde, discutiendo muchas cosas con el Papa, resolvieron concluir la sacristía y la biblioteca nueva de Florencia. Partió, pues, de la Ciudad Eterna y proyectó la cúpula que allí se ve, haciéndola labrar de composición variada. Al orfebre Piloto le hizo confeccionar una bola, de setenta y dos facetas, que es bellísima. Y mientras se construía la cúpula, algunos de sus amigos le dijeron a Miguel Ángel: «Deberías hacer tu linterna muy distinta de la de Filippo Brunelleschi». Y

él les contestó: «Muy distinta puede hacerse, pero mejor no». En el interior hizo cuatro sepulturas, como adorno de las paredes, para los restos de los padres de los dos Papas, Lorenzo el Viejo y su hermano Julián, así como para Julián, el hermano de León y para el duque Lorenzo, su sobrino. Y quiso hacer una imitación de la Sacristía vieja, construida por Filippo Brunelleschi, pero con otra clase de ornamentos, de modo que realizó una decoración compósita, de la manera más variada y original que jamás hayan podido idear los maestros antiguos y modernos. Porque las bellas cornisas, los capiteles, los basamentos, las puertas, los tabernáculos y las sepulturas son muy distintos de lo que generalmente se hacía de acuerdo con módulos, órdenes y reglas, siguiendo a Vitruvio y la Antigüedad. Esta licencia ha estimulado mucho a quienes vieron su obra, incitándolos a imitarlo, y nuevas fantasías se han visto después, más conformes con el estilo grotesco que con la razón o la regla.

De ahí que los artistas le deban infinita y perpetua gratitud, porque rompió los lazos y las cadenas de las cosas que ellos ejecutaban invariablemente, siguiendo el camino trillado. Pero luego hizo una demostración mejor, en la biblioteca de San Lorenzo, en el mismo lugar, por la hermosa disposición de las ventanas, las divisiones del techo y la maravillosa entrada del vestíbulo. Nunca se vio gracia más completa en el todo y en las partes, como la hay en las ménsulas, los tabernáculos y las cornisas, ni escalera más cómoda,

en que hizo tan curiosas divisiones de escalones, y se alejó tanto del uso común, que todo el mundo se asombró.

En aquella época envió a Pietro Urbano Pistolese, su discípulo, a Roma, para que ejecutara un Cristo desnudo que sostiene la cruz. Es ésta una figura admirable, que fue puesta en la Minerva, al lado de la capilla mayor, por Messer Antonio Metelli. Más o menos en ese momento se produjo el saqueo de Roma, y fueron expulsados de Florencia los Médicis. El gobierno florentino, con motivo de ese cambio, proyectó fortificar la ciudad y designó a Miguel Ángel comisario general de las fortificaciones. Por lo tanto, en varios lugares proyectó obras de defensa para la ciudad y rodeó con bastiones la colina de San Miniato. No la fortificó con parapetos de tierra y fascinas, como se acostumbra, sino que hizo poner debajo armazones de madera de castaño y roble, y otros buenos materiales, y en vez de terrones dispuso que se colocaran ladrillos crudos hechos con estopa y estiércol y cuidadosamente alisados. Luego fue enviado por la Señoría de Florencia a Ferrara, para ver las fortificaciones del duque Alfonso I y su artillería y municiones. Allí fue objeto de muchas cortesías por parte de ese señor, quien le rogó que le hiciera, a su conveniencia, cualquier obra de su mano, lo cual le prometió hacer Miguel Ángel. Aunque éste, a su regreso, estuvo continuamente ocupado con las fortificaciones, pintó para el duque, al temple, una Leda

que resultó divina, como se dirá en su lugar, y trabajó secretamente en las estatuas para las sepulturas de San Lorenzo.

Permaneció seis meses en la colina de San Miniato, vigilando las fortificaciones, porque si el enemigo capturaba ese punto, la ciudad estaba perdida. De modo que puso la mayor diligencia en esa obra.

En esa época hizo siete estatuas para la sacristía, algunas concluidas y otras no. Considerando éstas y su arquitectura, preciso es admitir que superó a todos los demás hombres en las tres profesiones[144], y lo atestiguan también aquellas estatuas que fueron esbozadas y concluidas en mármol por él, y que se ven en ese lugar.

Entre las estatuas está una de la Virgen con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, y en cuya rodilla más alta está a horcajadas el Niño, volviéndose en actitud bellísima hacia su Madre para pedir el pecho. Ella sostiene al Niño con una mano y, apoyándose en la otra, se inclina para satisfacerlo. Se reconoce la perfección de la obra aunque no está terminada sino simplemente esbozada con golpes de gradina. Pero lo que más maravilla a todo el mundo es que al proyectar los mausoleos de los duques Julián y Lorenzo de Médicis, pensara que no bastaba la tierra para darles

[144] Incluyendo la profesión de pintor, en que demostró su valía al decorar la Sixtina.

honrosa sepultura en su grandeza, y quisiera que todas las partes del mundo concurrieran a tales honras, por lo cual ideó para sus tumbas cuatro estatuas, la Noche y el Día para uno, y la Aurora y el Crepúsculo para el otro. Esas figuras son bellísimas de forma y actitud, y su musculatura está tratada con gran arte. Bastarían, si se perdiera el arte escultórico, para restituirlo a su prístino brillo.

También hizo a los dos capitanes con armadura. Uno es el pensativo duque Lorenzo, con la sabiduría pintada en el semblante, y de piernas tan hermosas que el ojo no podría ver nada mejor. El otro es el duque Julián, tan altivo por la postura de la cabeza y el cuello, con sus ojos hundidos, su perfilada nariz, su boca entreabierta y tan divinos cabellos, manos, brazos, rodillas, pies y demás, que no se cansa uno ni se sacia nunca de mirarlo. Verdaderamente, quien examina la belleza de sus borceguíes y su coraza, lo considera celestial y no mortal.

Mas ¿qué diré de la Aurora?, una figura de mujer desnuda capaz de hacer brotar la melancolía del alma, en cuya actitud se reconoce que se está alzando, soñolienta, de su lecho de plumas y, al despertar, encontrando cerrados los ojos de aquel gran duque, se retuerce con desesperación, expresando inmenso dolor en su perenne belleza. ¿Y qué decir de la Noche, estatua no sólo excepcional sino única? ¿Quién ha visto jamás en los siglos estatuas antiguas o modernas

hechas de esa manera? En la Noche se expresa no sólo la quietud de quien duerme, sino también el dolor y la melancolía de quien pierde algo muy respetado y grande. Puede creerse que ésta es aquella Noche que obscureció a todos aquellos que durante algún tiempo, en escultura y en dibujo, pensaron, no digo superarlo, sino igualarlo. Esa figura es la expresión del sueño atormentado. Por eso, personas muy sabias hicieron en su alabanza muchos versos en latín y en idioma vulgar, como éstos, cuyo autor desconozco[145]:

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti

Dormire, fu da un Angelo scolpita

In questo sasso; e, perchè dorme, ha vita:

Destala, se no'l credi, e parleratti[146].

A estos versos, Miguel Ángel contestó en nombre de la Noche diciendo:

Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso;

Mentre che il danno e la vergogna dura,

Non veder, non sentir, m'è gran ventura;

Però non mi destar; deh, parla basso![147]

---

[145] El autor de estos versos fue probablemente Giovan Battista Strozzi el viejo.

[146] La Noche que ves dormir en tan dulce actitud fue esculpida por un Ángel en esta piedra; y, aunque duerme, tiene vida; despiértala, si no lo crees, y te hablará.

Mientras Miguel Ángel trabajaba con solicitud y amor grandísimos en tales obras, empezó el sitio de Florencia, en el año 1529, razón por la cual no pudo hacer mucho más, ya que los ciudadanos le encargaron fortificar, además de la colina de San Miniato, la tierra llana. Había prestado mil escudos a la República y era miembro de los Nueve de la milicia, un consejo de guerra. Volvió, pues, todo su pensamiento y su voluntad hacia la tarea de completar las fortificaciones, pero cuando el ejército puso asedio a la ciudad y poco a poco se disiparon las esperanzas de recibir ayuda, a la vez que aumentaban las dificultades de la defensa, parecióle que estaba en mala situación y, para seguridad de su persona resolvió salir de Florencia y trasladarse a Venecia sin dejarse reconocer por nadie en el camino.

Partió, pues, secretamente por la ruta de la colina de San Miniato, sin que nadie lo supiera, llevándose consigo a Antonio Mini, su discípulo, y al orfebre Piloto, su fiel amigo. Y cada cual tenía ocultos en el forro del jubón cierto número de escudos. Llegaron a Ferrara, donde descansaron; mas allí, debido a las sospechas de tiempo de guerra y a la Liga del Papa y el Emperador, que asediaban a Florencia, el duque Alfonso de Este había ordenado que los posaderos le

---

[147] Me es grato el sueño, y más el ser de piedra; mientras el mal y la vergüenza duran, no ver y no sentir me es gran ventura; por tanto, no me despiertes; ¡ay! ¡habla en voz baja!

comunicaran secretamente el nombre y la nacionalidad de los forasteros a quienes daban alojamiento. Ocurrió, pues, que a pesar del deseo de Miguel Ángel de no ser conocido, el duque supo de su presencia, y se alegró porque se había hecho amigo suyo. Era ese príncipe un gran espíritu, y mientras vivió deleitóse continuamente con el talento. Envió inmediatamente a algunos de los principales de su corte para que en nombre de Su Excelencia condujeran a Miguel Ángel a palacio, donde estaba el duque. Tenían orden de llevarse los caballos y todas sus cosas, y de darles excelente alojamiento en el palacio. Miguel Ángel se vio obligado a obedecer y a dar lo que vender no podía, de modo que fue a presentarse al duque, aunque sin sacar sus cosas de la hostería. El duque lo recibió con mucho agasajo, se quejó de su retraimiento, le hizo obsequios valiosos y quiso retenerlo en Ferrara, ofreciéndole buenas condiciones. Pero Miguel Ángel no quiso quedarse, porque ya estaban decididos sus proyectos. El duque le pidió que por lo menos permaneciera en Ferrara por la duración de la guerra y nuevamente le ofreció todo lo que podía hacer por él. Miguel Ángel, no queriendo ser superado en cortesía, le agradeció mucho y volviéndose hacia sus dos compañeros dijo que había llevado a Ferrara doce mil escudos y que, si el duque los necesitaba, los ponía a su disposición. El duque lo llevó a recorrer el palacio, como había hecho en la oportunidad anterior, y le mostró todo lo bello que poseía, inclusive un retrato suyo, de mano de Tiziano,

que fue muy alabado por el artista florentino. Empero, el duque no pudo retenerlo en palacio, pues quiso volverse a la posada. Pero el posadero recibió secretamente instrucciones del duque para que lo tratara con las mayores atenciones y no le cobrara el alojamiento cuando estuviera por irse. De Ferrara, Miguel Ángel fue a Venecia, donde muchos gentileshombres expresaron el deseo de conocerlo y él, que nunca tuvo muchas ilusiones acerca de la comprensión artística de los grandes, salió de la Giudecca, donde se alojaba, y, según dicen, proyectó entonces para aquella ciudad, a pedido del dux Gritti, el puente del Rialto, notable por la invención y el adorno.

Fue reclamado Miguel Ángel con gran insistencia por su patria, y se le recomendó empeñosamente que no abandonara su empresa, enviándosele un salvoconducto. Finalmente, vencido por el cariño, no sin peligro de su vida, regresó. Y a la sazón concluyó la Leda que, como ya se dijo, hizo a pedido del duque Alfonso, la cual fue llevada luego a Francia por Antonio Mini, su discípulo. También restauró el campanario de San Miniato.

Hecha la paz, Baccio Valori, comisario del Papa, fue encargado de detener y encerrar en el Bargello a algunos de los ciudadanos más comprometidos, y el tribunal hizo buscar a Miguel Ángel en su casa, mas éste, que se lo sospechaba, se había refugiado secretamente en el hogar de un amigo suyo, donde

estuvo oculto durante muchos días. Pasada la furia, el Papa Clemente recordó el talento de Miguel Ángel y dispuso que lo buscaran, que no le dijeran nada y que le pagaran la pensión acostumbrada, para que siguiera trabajando en la obra de San Lorenzo. Tranquilizado, Miguel Ángel, para conquistar la amistad de Baccio Valori, comenzó para él una figura de tres braccia de alto, en mármol: era un Apolo sacando una flecha del carcaj, que hoy se encuentra en la cámara del príncipe de Florencia: es notabilísimo, aunque no está del todo terminado.

En esa época, el duque Alfonso de Ferrara, enterado de que Miguel Ángel había hecho una obra muy bella, y deseoso de no perder tal joya, envió al escultor un gentilhombre que fue a verlo en Florencia y le presentó credenciales de aquel señor. Miguel Ángel lo acogió cortésmente y le mostró la Leda que había pintado abrazando al cisne, así como a Cástor y Pólux saliendo del huevo: una gran pintura al temple, hecha con primor. El emisario del duque, por lo que había oído celebrar a Miguel Ángel, pensaba que debía de haber hecho una obra muy importante, y como no reconoció el arte y la excelencia de aquella figura, le dijo al artista: «¡Pero esto es muy poca cosa!» Entonces le preguntó Miguel Ángel cuál era su oficio, sabiendo que nadie mejor que los profesionales puede dar opinión acerca de una obra. El enviado sonrió y contestóle: «Yo soy negociante», pensando que Miguel Ángel no advertía que era gentilhombre, burlándose de la pregunta y, a la

vez, manifestando desprecio por la industria de los florentinos. Miguel Ángel, que entendió muy bien la intención del gentilhombre, le contestó en el acto: «Pues haréis esta vez un mal negocio para vuestro señor; salid de aquí». Y como, en esos días, Anton Mini, su discípulo, que tenía dos hermanas a punto de casarse, le pidió la Leda, Miguel Ángel se la obsequió junto con la mayor parte de los cartones y dibujos que había hecho y que eran divinos. Eran en conjunto dos cajas de proyectos, con gran número de cartones listos para ejecutar las pinturas y algunas obras concluidas. Mini tuvo el capricho de irse a Francia y se llevó todo consigo. La Leda la vendió al rey Francisco, por mediación de negociantes, y hoy se encuentra en Fontainebleau. Los dibujos y cartones tuvieron mala suerte, pues Mini murió poco después y las obras de Miguel Ángel fueron robadas. Así quedó privado este país de tantos y tan útiles esfuerzos; fue una pérdida inestimable. A Florencia ha vuelto después el cartón de la Leda: lo tiene Bernardo Vecchietti, así como cuatro trozos de cartones de la capilla[148], con desnudos y profetas, traídos por el escultor Benvenuto Cellini y que hoy pertenecen a los herederos de Girolamo degli Albizi.

Tuvo que ir Miguel Ángel a Roma, para ver al Papa Clemente, quien estaba irritado con él, pero como amigo del talento le perdonó todo, y le dio orden de

---

[148] La Capilla Sixtina.

volver a Florencia para terminar completamente la biblioteca y la sacristía. Para apresurar la obra, encargó una infinidad de estatuas que debían colocarse allí, a otros maestros. Estaba Miguel Ángel por ponerse a trabajar en las estatuas cuando el Papa quiso que volviera a su lado, para pintar el testero de la capilla de Sixto, en que ya había pintado el techo para Julio II, su sobrino. En esa pared, quería Clemente que pintase el Juicio Final, para mostrar todo lo que puede producir el arte del dibujo. Y en la otra pared, sobre la puerta principal, deseaba el Sumo Pontífice que Miguel Ángel pintara a Lucifer arrojado del cielo a causa de su soberbia y precipitado en el Infierno junto con todos los Ángeles que con él pecaron. Se ha sabido que años atrás Miguel Ángel había hecho ya varios bocetos de esas composiciones, uno de los cuales fue realizado en la iglesia de la Trinidad, en Roma, por un pintor siciliano que sirvió a Miguel Ángel durante muchos meses preparándole los colores.

En 1533 murió el Papa Clemente y, por consiguiente, se interrumpió en Florencia la construcción de la sacristía y la librería que quedaron sin concluir, aunque con tanto empeño se había intentado terminarlas. Pensó entonces Miguel Ángel quedar completamente libre para poner fin a la sepultura de Julio II, pero cuando fue elegido Pablo III, no tardó mucho tiempo en hacerle llamar y le pidió que se pusiera a su servicio, haciéndole mil agasajos y ofrecimientos. Declinó Miguel Ángel la proposición diciendo que estaba obligado, por

contrato con el duque de Urbino, a terminar el mausoleo de Julio. Se encolerizó el Papa y le dijo: «He tenido este deseo durante treinta años, y ahora que soy Papa ¿no lo conseguiré? Romperé el contrato y estoy decidido a que me sirvas de cualquier modo». Viendo esta determinación, Miguel Ángel tuvo deseo de irse de Roma y encontrar algún medio de concluir la sepultura. Pero temeroso, como hombre prudente, de la autoridad del Papa, intentó entretenerlo con promesas, viéndolo tan anciano, hasta que ocurriera alguna novedad. El Papa, que quería hacerle realizar a Miguel Ángel alguna obra destacada, fue un día a visitarlo en su casa, en compañía de diez cardenales, y quiso ver todas las estatuas del mausoleo de Julio, que le parecieron milagrosas, especialmente el Moisés, del cual dijo el cardenal de Mantua que esa figura sola bastaba para honrar al Papa Julio. Viendo los cartones y dibujos que preparaba para las paredes de la capilla, y que le parecieron estupendos, el Sumo Pontífice de nuevo pidió con insistencia a Miguel Ángel que se pusiera a su servicio, prometiéndole lograr que el duque de Urbino se conformara con tres estatuas, encargándose a otros maestros excelentes la tarea de ejecutar las restantes según sus modelos. Medió, pues, Su Santidad ante los agentes del duque y se hizo un nuevo contrato, confirmado por ese príncipe, y Miguel Ángel se comprometió espontáneamente a entregar las tres estatuas y hacerlas colocar, para lo cual depositó en el Banco de los Strozzi mil quinientos ochenta

ducados, cosa que hubiera podido eludir, pero que hizo, contento de verse librado de tan larga y desagradable empresa. El monumento fue ejecutado del siguiente modo en San Piero in Vincola:

En el primer basamento tallado hizo cuatro pedestales que sobresalían bastante, pues originalmente quería colocar un esclavo en cada pedestal; pero los reemplazó por cariátides. Y porque la parte baja resultaba pobre, hizo por cada cariátide una ménsula puesta del revés sobre el pedestal. Entre las cariátides hay tres nichos, dos de los cuales son redondeados y estaban destinados a recibir a las Victorias. Pero en cambio puso allí la figura de Lía, hija de Labán, para representar la vida activa, con un espejo en una mano para simbolizar la consideración que se debe a nuestros actos, y en la otra mano una guirnalda de flores, emblema de las virtudes que exornan nuestra vida y hacen gloriosa la muerte. En el otro nicho colocó la figura de Raquel, hermana de Lía, como representación de la vida contemplativa, con las manos juntas, arrodillada, y la expresión de la elevación espiritual en el rostro. Miguel Ángel talló esas estatuas en menos de un año. En el medio hay un nicho cuadrado que primitivamente debía ser una puerta y

delante del cual Miguel Ángel puso sobre un cubo de mármol la grandísima y bellísima efigie de Moisés[149].

Resolvióse Miguel Ángel porque no podía hacer de otro modo, servir al Papa Pablo, quien quiso que prosiguiera el trabajo encargado por Clemente, sin alterar nada de las ideas y el concepto que le había sido expuesto, pues admiraba el talento del artista por quien tenía tanto amor y respeto, que sólo trataba de complacerlo, como se demostró cuando Su Santidad expresó el deseo de poner sus armas debajo del Jonás, en la capilla, donde estaban antes las armas de Julio II, y Miguel Ángel no quiso ponerlas para no ser injusto con la memoria de Julio y de Clemente. Su Santidad se declaró satisfecho, para no desagradarle y bien supo apreciar el valor de ese hombre que siempre tendía a lo honesto y lo justo, sin pensar en ceremonias ni adulaciones, cosa que los príncipes rara vez encuentran.

Había realizado ya Miguel Ángel más de las tres cuartas partes del Juicio Final cuando fue a verlo el Papa Pablo. Y Messer Biagio da Cesena, maestro de ceremonias y persona escrupulosa, que estaba en la capilla con el Papa, interrogado acerca de su parecer sobre la obra, dijo que era muy escandaloso, en un lugar tan sagrado, haber hecho tantos desnudos que

---

[149] Completan el mausoleo la estatua yacente del Papa Julio II, por Maso dal Bocco, una Virgen de Scherano da Settignano, una sibila y un profeta de Raffaello da Montelupo y diversos adornos.

tan deshonestamente muestran sus vergüenzas y que no era obra para la capilla del Papa sino para una casa de baños o una hostería. Disgustó esto a Miguel Ángel y queriendo vengarse, apenas se fue Biagio pintó su retrato, de memoria, poniéndolo en el Infierno como imagen de Minos, con una gran serpiente enroscada en las piernas y sobre un montón de diablos. Fue inútil que Biagio pidiera al Papa y a Miguel Ángel que se borrase su retrato, pues lo dejó allí como recuerdo, donde aún se ve[150].

Ocurrió en esa época que Miguel Ángel se cayó del andamio en que trabajaba en esa obra, colocado a no poca altura, y se lastimó una pierna, pero en su sufrimiento y su cólera no quiso ser atendido por nadie. Vivía entonces el maestro Baccio Rontini, florentino, amigo suyo, excelente médico y aficionado a las artes. Se compadeció de Miguel Ángel y fue un día a golpear a la puerta de su casa y como nadie le contestó entró por una puerta excusada y pasando de habitación en habitación llegó hasta donde estaba el artista muy malparado. El maestro Baccio no quiso abandonarlo ni alejarse de su lado hasta que se repuso completamente.

---

[150] Dicen que cuando Biagio da Cesena llevó su queja al Papa, éste le contestó burlonamente: «Si el pintor te hubiera puesto en el Purgatorio habría hecho yo todo lo posible por sacarte de allí, pero como te ha colocado en el Infierno, es inútil que recurras a mí, porque en el Infierno Nulla est redemptio ».

Volvió Miguel Ángel a la obra y en pocos meses la terminó, dando tanta fuerza a su pintura que verificó el dicho de Dante: Muertos los muertos, vivos parecen los vivos. Mostró en ese fresco la miseria de los condenados y la alegría de los bienaventurados. Cuando se descubrió ese Juicio, Miguel Ángel no sólo resultó vencedor de los primeros artistas que habían tratado ese tema, sino que superó su propia obra del techo de la Sixtina que le había dado tanto renombre. Supo imaginar el terror de esos días y para mayor castigo de quienes no han vivido bien, representó toda la Pasión de Jesucristo, haciendo llevar en los aires la cruz, la corona de espinas, la lanza, la esponja, los clavos y la columna por varias figuras desnudas en diversas actitudes, muy difíciles de ejecutar a pesar de la soltura con que están hechas. Allí está Cristo sentado volviendo su rostro terrible hacia los condenados, a los que maldice no sin causar gran temor a la Virgen, que oyendo y viendo tanto desastre se tapa la cara con el manto.

En total, trabajó ocho años en esta obra, que fue descubierta en el año 1541 (según creo), el día de Navidad, causando estupor y maravilla a toda Roma y al mundo entero. Yo, que ese año fui de Venecia a Roma para verla, quedé estupefacto.

El Papa Pablo había hecho edificar, como se dijo en la Vida de Antonio da Sangallo, en el mismo piso una capilla llamada Paulina a imitación de la de Nicolás

V[151], en la cual resolvió que Miguel Ángel hiciera dos composiciones grandes en dos rectángulos. Una debía ser la Conversión de San Pablo con un Jesucristo y una multitud de Ángeles desnudos, en bellas actitudes en el aire, y, en el plano de tierra, San Pablo aturdido y asustado por haber caído de su caballo, y rodeado por sus soldados, que se ocupan unos de auxiliarlo mientras otros, espantados por la voz y el esplendor de Cristo, huyen en diversas y notables actitudes y movimientos de asombro y de pavor. Hay allí un caballo que, al huir, parece arrastrar en su carrera loca al jinete que trata de frenarlo. Toda esa composición está realizada con arte y dibujo extraordinarios. La otra pintura representa la Crucifixión de San Pedro, el cual, desnudo, es clavado en la cruz. Es ésta una notable figura y junto a San Pedro, los crucificadores que han hecho un hoyo en el suelo, intentan alzar la cruz de modo que su víctima quede cabeza abajo. En esta pintura puso Miguel Ángel muchas ideas notables y bellas. El artista sólo cuidaba de la perfección del arte[152], pues no hay en esas pinturas ni paisajes, ni árboles, ni edificios y faltan ciertas menudencias y exquisiteces de la pintura, de que nunca se ocupó porque quizá no quería rebajar su genio dedicándose a tales cosas.

---

[151] Decorada por Fra Angélico.

[152] Vasari quiere decir que sólo cuidaba de pintar figuras, lo que, para él, es la perfección del arte.

Fueron éstas sus últimas pinturas, ejecutadas cuando tenía setenta y cinco años, y según me dijo, las hizo con gran esfuerzo. Porque la pintura, después de cierta edad -y máximamente la pintura al fresco-, no es arte para ancianos.

El Papa Pablo había empezado a fortificar el Borgo, y realizó una conferencia con muchos señores y con Antonio da Sangallo, a la cual quiso que asistiera Miguel Ángel, pues sabía que él había dirigido la fortificación de la colina de San Miniato en Florencia. Después de largo debate, se pidió la opinión de Miguel Ángel. Éste, que disentía con Sangallo y muchos otros, lo dijo francamente. Sangallo repuso que Miguel Ángel no sabía de fortificaciones, pues su arte era la pintura y la escultura. Y Miguel Ángel le contestó que de esto último sabía poco, pero que en materia de fortificaciones, habiéndoles dedicado mucho pensamiento y teniendo considerable experiencia por lo que ya había realizado, creía saber más de lo que nunca habían sabido Sangallo y todos los suyos. Luego, en presencia de los demás, le mostró los numerosos errores que había cometido. Arreció el cambio de palabras a tal punto que el Papa tuvo que imponer silencio. Pero no pasó mucho tiempo sin que Miguel Ángel llevara al Sumo Pontífice el proyecto completo de la fortificación del Borgo, que abrió los ojos

a todo lo que se ha proyectado y hecho después[153]. Ello dio motivo para que el portón de Santo Spirito, proyectado por Sangallo y que estaba a punto de terminarse, quedara inconcluso.

El espíritu y el talento de Miguel Ángel no podían quedar inactivos. Y como no podía pintar, se puso a tallar en un bloque de mármol cuatro figuras de bulto entero y tamaño mayor que el natural, que formaban un Descendimiento. Lo hizo por placer, para pasar el tiempo, y como decía, porque el ejercicio del martillo lo mantenía sano de cuerpo. El Cristo descolgado de la cruz está sostenido por Nuestra Señora, y debajo de él, en actitud de esfuerzo, están Nicodemo, de pie, y una de las Marías, que auxilia a éste porque las fuerzas abandonan a la Madre, vencida por el dolor, que no puede sostenerse. No se puede ver cadáver semejante al de este Cristo yerto, de miembros abandonados en una actitud completamente distinta de cuantas se hicieron jamás: obra difícil, excepcional en escultura y verdaderamente divina, que quedó sin terminar y tuvo muchas desgracias. Miguel Ángel se había propuesto que sirviera para su sepultura, al pie de ese altar en que pensaba colocarla.

Ocurrió que en el año 1546 falleció Antonio da Sangallo, y faltando quien dirigiera las obras de San

---

[153] Vauban, ilustre ingeniero militar de Luis XIV, no desdeñó, estando en Italia, estudiar las fortificaciones dirigidas por Miguel Ángel, en que encontró útil enseñanza para sus propias obras.

Pedro, hubo diversos pareceres acerca de quien debía recibir el encargo. Finalmente Su Santidad, creo que inspirada por Dios, resolvió llamar Miguel Ángel, a quien propuso que ocupara el puesto de Sangallo, cosa que aquél declinó diciendo para eludir esa responsabilidad que la arquitectura no era su especialidad. Finalmente, como los ruegos no daban resultado, el Papa le ordenó que aceptara. Así, con sumo desagrado y contra su voluntad, Miguel Ángel tuvo que acometer la empresa. Un día fue a San Pedro a ver el modelo en madera, hecho por Sangallo, y examinar el estado de las obras y allí encontró a toda la tribu sangallesca, cuyos miembros, acercándose a él lo mejor que pudieron, le expresaron su alegría de que le hubiesen encargado la dirección de esa obra, agregando que ese modelo era una pradera en que nunca se terminaría de pacer. «Decís verdad», contestó Miguel Ángel, significando con ello (como declaró luego a un amigo) que eso valía para las ovejas y los bueyes, que no entienden de arte. Luego manifestó públicamente que Sangallo había proyectado un edificio ciego, desprovisto de luz y en cuya parte exterior había demasiados órdenes de columnas, unos encima de otros, y tantos resaltos, agujas y quebraduras de miembros, que más parecía obra tudesca[154] que buen estilo antiguo o elegante y bella construcción moderna. Agregó que se podían ahorrar

[154] Estilo gótico.

cincuenta años y más de trescientos mil escudos, realizando la obra con mayor majestad y grandeza, y más fácilmente, con mejor estilo y superior belleza y comodidad. Y lo demostró luego en un modelo que hizo para reducir el edificio a la forma en que hoy se ve, evidenciando que lo que decía era la pura verdad. Ese modelo le costó veinticinco escudos y fue construido en quince días. Para hacer el suyo, Sangallo necesitó varios años y gastó cuatro mil escudos. De lo cual y de otras cosas, se deduce que aquella construcción había sido para Sangallo un negocio provechoso que se prolongaba con la intención de no ponerle fin, sino de conservarlo para su explotación.

El Papa hizo un motu proprio por el cual lo nombró director de toda esa obra con total autoridad para hacer y deshacer, aumentar, reducir y modificar a su gusto cualquier cosa, y quiso que el cuerpo de administradores dependiese de su voluntad. Y Miguel Ángel, viendo tanta confianza del Papa quiso, para demostrar su desinterés, que en el motu propio se declarase que iba a hacer esa obra por el amor de Dios y sin recompensa alguna. Sin embargo, el Papa le había dado antes la renta del peaje del río en Parma, que representaba seiscientos escudos, beneficio que perdió al morir el duque Pier Luigi Farnese. En cambio, le dieron una cancillería de Rímini, de menor valor, cosa que no pareció preocuparle. Aunque el Papa le envió muchas veces dinero, en carácter de pensión, nunca quiso aceptarlo, como lo atestiguan Messer

Alessandro Ruffini, que entonces era camarero del Papa, y Messer Pier Giovanni Aliotti, obispo de Forlì.

Finalmente el Papa aprobó el modelo que había hecho Miguel Ángel, reduciendo el tamaño de la basílica, pero dándole mayor grandiosidad para satisfacción de todos aquellos que tienen buen juicio, por mucho que algunos que pretenden ser entendidos (pero en realidad no lo son) no lo han aprobado.

Deseaba el pueblo romano con el beneplácito del Papa, dar forma bella, útil y cómoda al Capitolio y adornarlo con órdenes, puertas, rampas, gradas y estatuas antiguas. Pidióse al respecto el consejo de Miguel Ángel, el cual hizo un proyecto suntuoso y bello.

Cuando vivía Sangallo, el Papa Pablo III le había encargado que llevara adelante las obras del palacio Farnesio y cuando se trató de colocar el cornijón para terminación del techo por la parte de afuera, quiso que Miguel Ángel proyectara y dirigiera esa construcción. El artista, que no podía negarle nada a ese Pontífice que lo estimaba y quería tanto, hizo hacer de madera un modelo del cornijón, de seis braccia o sea el tamaño de ejecución, y ordenó que se colocara en el palacio, en el lugar correspondiente. Gustóle el modelo al Papa y a todos los romanos, y luego fue puesto el cornijón, tal como se ve hoy, resultando el más hermoso y original de cuantos se han hecho, antiguos o modernos. También quiso el Papa, cuando murió Sangallo, que

Miguel Ángel tuviera la dirección de las obras del palacio Farnesio.

En el año 1549 murió el Papa Pablo III y fue elegido Julio III. El cardenal Farnesio ordenó a Fray Guillermo[155] la ejecución de la sepultura del Pontífice fallecido y el escultor dispuso que fuese colocada en San Pedro, bajo el primer arco de la nueva iglesia, al pie de la tribuna, lo que por cierto no era su lugar. Como Miguel Ángel dijo sensatamente que allí no podía ni debía ponerse la sepultura, el fraile le tomó odio creyendo que lo hacía por envidia, pero más tarde se ha dado cuenta de que Miguel Ángel tenía razón, y él estaba equivocado. Tuvo la oportunidad de hacer la obra pero no la concluyó, como se dirá oportunamente.

En 1550 fui yo a servir a Julio III, feliz de tal empleo que me acercaba a Miguel Ángel. Éste deseaba que la sepultura de Pablo III fuera colocada en uno de los nichos en que hoy está la Columna de los Posesos, que era su verdadero lugar, y yo logré que Julio III resolviera poner su mausoleo en el otro nicho y en el mismo estilo que el del Papa fallecido. Pero el fraile hizo oposición, y así la tumba que él debía hacer no se concluyó, y la otra nunca se hizo. Todo eso lo había pronosticado Miguel Ángel.

En esa época, Vasari estaba todos los días con Miguel Ángel, y cierta mañana, el Papa dispuso, por bondad

---

155 Fray Guillermo dalla Porta, escultor milanés.

hacia ambos, concederles las indulgencias si hacían a caballo la peregrinación a las siete iglesias, pues era en Año Santo. Yendo de iglesia a iglesia, sostuvieron muy útiles y bellas conversaciones sobre el arte y los oficios, y Vasari puso por escrito el diálogo, que publicará oportunamente, junto con otras cosas de tema artístico.

Ese año terminó Vasari de publicar las Vidas de los Pintores, Escultores y Arquitectos en Florencia[156], sin incluir la biografía de ninguno de los artistas vivientes aunque fueran ancianos, con excepción de la de Miguel Ángel. Así le ofreció la obra, que Miguel Ángel recibió con mucha alegría. Vasari había recibido mucha información directamente de Miguel Ángel, como artista mayor y más prudente que era. Y no transcurrió mucho tiempo sin que éste, habiendo leído el libro, le enviara el siguiente soneto, escrito por él, que me es grato, en su memoria, transcribir en este lugar:

Se con lo stile e co'colori avete

Alla natura pareggiato l'arte

Anzi a quella scemato il pregio in parte,

Che'l bel di lei più bello a noi rendete

Poichè con dotta man posto vi sete

A più degno lavoro, a vergar carte,

Quel che vi manca, a lei di pregio imparte,

Nel dar vita a altrui, tutto togliete,

---

[156] Se refiere a la primera edición, del año 1550.

Che se secolo alcuno ormai contese
In far bell'opre, al men cedale, poi
Che convien ch'al prescritto fine arrive.
Or le memorie altrui, già spente, accese
Tornando, fate or che fien quelle e voi,
Malgrado d'essa, eternalmente vive[157].

Hízole trazar el Papa el modelo de una fachada para un palacio que Su Santidad deseaba edificar al lado de San Rocco, queriendo servirse del mausoleo de Augusto para el resto de la muralla. No es posible ver, como proyecto de un frente, nada más variado, ni más adornado, ni más nuevo de factura y de estilo; como ocurre con todas las obras de Miguel Ángel, que jamás se quiso someter a ley antigua o moderna en las cosas de la arquitectura, como quien tiene genio propio para idear siempre cosas nuevas y originales y no menos bellas. Este modelo está hoy en poder del duque Cosme de Médicis, a quien fue obsequiado por el Papa

[157] Si con el lápiz y los colores habéis igualado el arte a la naturaleza y aun en parte habéis conquistado la palma al ofrecernos más bella todavía su hermosura, ahora que con docta mano os habéis dedicado a la más digna tarea de llenar carillas, lo que os faltaba y a la naturaleza daba el premio: el poder de infundir la vida, lo habéis adquirido. Porque si siglo alguno con ella compitió en realizar obras bellas, rindióse a ella, puesto que todo ha de llegar a un fin prescripto. Pero al volver a encender el recuerdo de otros cuya memoria estaba consumida, hacéis que aquéllos y vos mismo, a pesar de la naturaleza, quedéis eternamente vivos.

Pío IV cuando fue a Roma, y que lo conserva entre sus más preciados tesoros.

En la época de Pablo III y por orden de éste, Miguel Ángel había empezado la restauración del puente de Santa María de Roma, que a causa de su vejez y por efecto de las corrientes de agua estaba debilitado y parcialmente en ruinas. Miguel Ángel dispuso que se hicieran nuevos cimientos y se reparasen los pilares. Ya se había terminado una parte de la obra y se había gastado bastante en madera y piedra para reforzar el puente cuando, en la época de Julio III, los clérigos de Cámara congregados para ver cómo se concluía el trabajo propusieron que se confiara a Nanni di Baccio Bigio, arquitecto, diciendo que realizaría la tarea a destajo, en poco tiempo y con escaso gasto. Alegaron buenas intenciones con respecto a Miguel Ángel, que de éste, siendo viejo no podía ocuparse de la obra y debía ser aliviado, pues de seguir las cosas como antes, nunca se acabaría el puente. El Papa, que no quería discusiones y no pensó en las que vendrían después, dio autoridad a los clérigos de Cámara para que, como cosa suya, se ocupasen del asunto. Éstos, sin prevenir a Miguel Ángel, encargaron el trabajo, por contrato libre, a Nanni, que en vez de reforzar el puente y ponerle las fundaciones nuevas que necesitaba, lo descargó vendiendo una gran cantidad de bloques de travertino que lo hacían más fuerte, más seguro y más hermoso. Y en cambio puso arena gruesa y argamasa, de modo que no se advertía ninguna falla por dentro,

mientras por fuera hizo parapetos y otras cosas para que pareciera completamente reconstruido. Pero totalmente debilitado el puente, ocurrió cinco años después, cuando la crecida de las grandes lluvias de 1557, que se arruinó de tal manera que reveló el escaso juicio de los clérigos de Cámara y el daño sufrido por Roma al no seguirse el consejo de Miguel Ángel. Éste predijo muchas veces el derrumbamiento a sus amigos, inclusive a mí, pues recuerdo que cruzando a caballo ese puente me decía: «Giorgio, este puente tiembla bajo nuestro peso; hay que espolear a las monturas para que no se derrumbe mientras estamos encima».

Terminada la obra de Montorio, a mi completa satisfacción, regresé a Florencia para servir al duque Cosme, en el año 1554. Dolióle a Miguel Ángel la partida de Vasari, y lo mismo a Giorgio.

Ya en tiempos de Pablo III, el duque Cosme había enviado al Tribolo a Roma, para ver si éste podía convencer a Miguel Ángel de que regresara a Florencia para concluir la sacristía de San Lorenzo. Pero el artista se excusó diciendo que estaba demasiado viejo y no podía soportar la fatiga del viaje.

Cuando Miguel Ángel le escribió a Vasari, informándole de que, muerto Julio III y elegido el Papa Marcelo, la secta que le era contraria había comenzado a molestarlo, el duque Cosme, disgustado por todos esos manejos, ordenó a Giorgio que le hiciera saber por

escrito a Miguel Ángel su deseo de que abandonara a Roma y fuera a vivir a Florencia, donde el duque sólo deseaba tenerlo como consejero para hacer construcciones de acuerdo con sus proyectos, sin que Miguel Ángel estuviese obligado a hacer nada con sus propias manos. Messer Lionardo Marinozzi, camarero secreto del duque, le llevó cartas de Su Excelencia y también de Vasari. Pero al fallecer Marcelo y ser elegido Pablo IV, este Papa, cuando Miguel Ángel fue a besarle los pies, le hizo muchos ofrecimientos con el deseo de que concluyera la edificación de San Pedro. Y el artista determinó quedarse en Roma.

Escribióle entonces a Giorgio pidiéndole que lo excusara ante el duque y adujera como motivos que Miguel Ángel tenía su casa en Roma con muchas cosas para su comodidad, que valían millares de escudos, y que además se hallaba enfermo de arenillas, dolor de ijada y piedra, como todos los ancianos, pudiendo atestiguarlo el maestro Eraldo, su médico, a quien tenía que agradecer, después de debérsela a Dios, la vida. Por estas razones no podía ir a Florencia y, además, no tenía otro deseo que el de morir.

Entre tanto, supo Miguel Ángel que Pablo IV tenía intención de hacerle corregir el Juicio Final de la Capilla Sixtina, pues decía que las figuras mostraban sus vergüenzas de modo harto deshonesto. Cuando la voluntad del Papa fue comunicada al artista, éste

contestó: «Decidle al Papa que eso es cosa muy insignificante, y fácilmente se puede arreglar; que arregle él el mundo, pues las pinturas se arreglan muy pronto»[158].

Quitáronle a Miguel Ángel el beneficio de la cancillería de Rímini y nunca quiso hablar de ello al Papa, que ignoraba el hecho; el copero pontificio se propuso compensarlo haciéndole dar cien escudos por mes por cuenta de la Fábrica de San Pedro, pero Miguel Ángel no aceptó el dinero cuando le llevaron a su casa la primera mensualidad. Ese mismo año murió Urbino, su criado o, mejor dicho, su compañero. Estaba con Miguel Ángel desde el año 1530, después del asedio de Florencia y de la partida de Antonio Mini, su discípulo, para Francia. Sirvió muy fielmente a Miguel Ángel, que, en esos veintiséis años, éste lo hizo rico y le cobró tal cariño que durante su enfermedad, y aunque era anciano, el artista lo atendió y de noche dormía vestido para poder cuidarlo. Al fallecer Urbino, Vasari le escribió a Miguel Ángel para confortarlo, y éste le contestó la siguiente carta:

«Messer Giorgio, mi querido amigo: Mal puedo escribir, pero en respuesta a vuestra carta diré algo. Sabéis cómo ha muerto Urbino: ha sido grandísima gracia de Dios, aunque para grave daño e infinito dolor mío. La

---

[158] Daniel de Volterra fue encargado de vetar las figuras de Miguel Ángel, lo que le valió el apodo de Braghettone (el que pone los pañales).

gracia ha consistido en que, mientras en vida me mantenía vivo, muriendo me ha enseñado a morir, no con disgusto sino con el deseo de la muerte. Lo he tenido veintiséis años y siempre lo encontré excelente y fiel; y ahora que lo había hecho rico y esperaba que sería bastón y descanso de mi vejez, lo he perdido, no quedándome otra esperanza que la de volver a verlo en el Paraíso. Y de esto me ha mostrado el signo Dios, por la felicísima muerte que él tuvo; que mucho más que morir le ha costado dejarme en este mundo traidor con tantos afanes; así, la mayor parte de mí se ha ido con él, y sólo me queda una infinita miseria. Me encomiendo a vos.»

Miguel Ángel estuvo ocupado durante el reinado de Pablo IV en las fortificaciones de Roma, en diversos lugares. En la época en que el ejército francés se acercó a Roma, el artista pensó que lo pasarían mal la ciudad y él, de modo que en compañía de Antonio Francese da Castel Durante, que, al morir, le había dejado Urbino para que lo sirviera, resolvió huir de Roma y secretamente fue a las montañas de Spoleto, donde visitó algunos monasterios.

Cuando volvió a Roma, se entretuvo trabajando casi todos los días en aquella Piedad de que ya se ha hablado, con las cuatro figuras, pero la rompió porque la piedra tenía muchos defectos y era tan dura que a menudo el cincel le sacaba chispa; además, el juicio de este hombre era tan severo que nunca se conformaba

con lo que hacía. El hecho es que terminó pocas figuras en su edad madura, pues las que están acabadas fueron hechas por él cuando joven: por ejemplo, el Baco, la Piedad de la Fiebre, el Coloso de Florencia y el Cristo de la Minerva. A éstas, no es posible añadirles ni quitarles un grano de arena sin causarles daño; las demás, que son las estatuas de los duques Julián y Lorenzo, la Noche, la Aurora, el Moisés y las otras dos de la sepultura -once en total- quedaron inacabadas. La Piedad, cuando quedó rota, la regaló a Francesco Bandini. Se encuentra ahora en poder de Pierantonio Bandini, hijo de Francesco, en su viña de Montecavallo. Pero volviendo a Miguel Ángel: fue preciso procurarle otro trozo de mármol para que pudiera pasar el rato tallándolo. Pusieron un bloque en que esbozó otra Piedad, distinta y más pequeña que la anterior.

Entre tanto, Pirro Ligorio, arquitecto, que había entrado al servicio de Pablo IV y trabajaba en San Pedro, molestaba a Miguel Ángel y andaba diciendo que éste chocheaba. Escribió a la sazón el maestro -que ya contaba[159] años- a Vasari, enviándole varios sonetos espirituales y diciéndole que llegaba al fin de su vida y que, leyendo lo que había escrito, vería que estaba en su vigésima cuarta hora y no tenía otro pensamiento que el de la muerte. Y uno de los sonetos que le envió rezaba así:

---

[159] Alrededor de quince centímetros.

Llega ya el curso de la vida mía
Con frágil leño en mar tempesteada,
Al común puerto a dar, atribulada,
Cuenta y razón de su obra triste o pía.
Aquella afectuosa fantasía
Que hizo del arte reina idolatrada,
Conozco bien cuál fue de error cargada;
Que el hombre sin querer su mal ansía.
Pensamientos de amor, alegres, vanos,
¿Qué son hoy si a dos muertes me avecino?
De una estoy cierto, la otra me amenaza.
Ni el pintar ni esculpir con estas manos
Serena al alma, vuelta hacia el divino
Amor que nos da cruz y nos abraza[160].

Había llegado Miguel Ángel al punto en que, viendo que se trabajaba poco en San Pedro y estaba adelantada gran parte del friso y de las columnas dobles del exterior, que giran sobre el cornijón redondo, donde luego había de colocarse la cúpula, fue alentado por sus mejores amigos -el cardenal di Carpi, Messer Donato Gianotti, Francesco Bandini, Tomaso de' Cavalieri y Lottino- para que hiciera por lo menos el modelo de esa cúpula, cuya construcción se demoraba. Estuvo varios meses sin decidirse a hacerlo, pero al fin

[160] Esta versión poética es de J. Farrán y Mayoral.

comenzó el modelo, que hizo primero en pequeño, de barro, para hacer ejecutar luego uno mayor, de madera, con la ayuda de aquél y de los perfiles y las plantas que había dibujado anteriormente. Este nuevo modelo fue hecho en poco más de un año, con mucho estudio y esfuerzo, por el maestro Giovanni Franzese.

Su terminación fue motivo de grandísima satisfacción, no sólo para sus amigos, sino para toda Roma, pues señalaba la confirmación y puntualización de aquella obra.

Al morir Pablo IV y ser elegido el Papa Pío IV, éste hizo continuar las obras del palacete del bosque de Belvedere a Pirro Ligorio, que seguía siendo arquitecto palaciego. Pero también formuló muchos ofrecimientos y tributó atenciones a Miguel Ángel. El motu proprio obtenido de Pablo III, Julio III y Pablo IV acerca del edificio de San Pedro fue confirmado por el nuevo Pontífice, que le devolvió una parte de las entradas y pensiones que le había retirado Pablo IV, y lo empleó en muchas de sus construcciones. En San Pedro lo hizo trabajar activamente durante su reinado. Se sirvió particularmente de Miguel Ángel para un proyecto de sepultura del marqués Marignano, su hermano. Ésta debía colocarse en la catedral de Milán, y su ejecución fue encargada por Su Santidad al caballero Lione Lioni, excelentísimo escultor aretino, muy amigo de Miguel Ángel. En aquella época, el caballero Lione hizo en medalla un retrato muy viviente de Miguel Ángel y para

complacerlo puso en el reverso a un ciego guiado por un perro, con esta inscripción: DOCEBO INIQUOS VIAS TUAS, ET IMPII AD TE CONVERTENTUR. Y como esta medalla le gustó mucho, Miguel Ángel le regaló un modelo de un Hércules que lucha con Anteo, hecho de cera con sus propias manos, así como algunos dibujos suyos. De Miguel Ángel no existen más que dos retratos pintados: uno es obra de Bugiardino y el otro de Iacopo del Conte. También hay uno de bronce en relieve entero, hecho por Daniello Ricciarelli, además de éste del caballero Lione, del que se han hecho tantas copias, que he visto muchas dentro y fuera de Italia.

Cuando el Papa encargó a Miguel Ángel un proyecto para la Puerta Pía, el artista le hizo tres, todos originales y bellísimos. Y el Sumo Pontífice eligió, para hacerlo construir, aquel que costaba menos y que hoy se ve realizado para gran alabanza de su autor. Y como el Papa quería que se restauraran las demás puertas de Roma, le hizo muchos otros proyectos. También proyectó para el mismo Papa la nueva iglesia de Santa Maria degli Angioli en las Termas de Diocleciano, para convertirlas en templo para uso de los cristianos.

Un año antes de la muerte de Miguel Ángel, Vasari indujo secretamente al duque Cosme a lograr, por intermedio de Messer Averardo Serristori, su embajador, que el Papa hiciera vigilar a los que

cuidaban del artista y trabajaban en su casa, pues Miguel Ángel estaba muy viejo y si le ocurría algún accidente, como suelen sufrirlos de pronto los ancianos, era preciso tomar disposiciones acerca de sus cosas, dibujos, modelos, cartones, dinero y demás bienes, que en caso de muerte debían ser inventariados y puestos en lugar seguro, para entregarlos oportunamente sea a la Fábrica de San Pedro, si le correspondían, o a la sacristía y biblioteca de San Lorenzo, en vez de desaparecer, como a menudo sucede. Fue útil esta gestión, pues todo eso se cumplió finalmente.

Deseaba Lionardo, sobrino de Miguel Ángel, ir a Roma para la Cuaresma siguiente, pues se adivinaba que el artista llegaba al fin de su vida. Y éste se alegraba de la prometida visita cuando enfermó de una fiebre lenta y en el acto hizo que Daniello le escribiera a su sobrino para llamarlo a su lado. Pero se agravó su mal y en presencia de Messer Federigo Donati, su médico, y otros amigos queridos que lo rodeaban, hizo con pleno conocimiento su testamento en tres frases: dejaba su alma en las manos de Dios, su cuerpo a la tierra y sus bienes a los deudos más próximos, pidiendo a los suyos que, al pasar de esta vida, le recordasen el padecimiento de Jesucristo. Y así, el 17 de febrero del año 1563, a las 23 horas, al uso florentino (que al romano sería 1564), expiró, pasando a mejor vida.

Diose sepultura a Miguel Ángel con reverentes exequias y con participación de todos los artistas, sus amigos y la nación florentina. Sus restos fueron depositados en Santo Apóstolo en presencia de toda Roma, y Su Santidad expresó el propósito de hacerle construir un monumento funerario particular en la basílica de San Pedro.

Pero después de todos aquellos honores, el duque Cosme de Médicis ordenó que los restos de Miguel Ángel fueran transportados a Florencia y que se les diese sepultura honorable en Santa Croce, iglesia en que el artista deseaba descansar, por estar allí las tumbas de sus mayores. A Lionardo, sobrino de Miguel Ángel, que realizó el traslado de las cenizas con el consentimiento del Papa, Su Excelencia donó todos los mármoles para el mausoleo, que fue proyectado por Giorgio Vasari y encargado a Battista Lorenzi, notable escultor, junto con la cabeza de Miguel Ángel. Y como han de ponerse tres estatuas, las de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, una de éstas fue encargada a dicho Battista, otra a Giovanni dell'Opera y la última a Valerio Cioli, escultores florentinos, los cuales siguen trabajando en esas obras que pronto estarán terminadas y se colocarán en su lugar. Recibidos los mármoles del duque, paga los gastos Lionardo Buonarroti, pero Su Excelencia, para no dejar de tributar todas las honras debidas a semejante hombre, hará colocar el monumento con su nombre y su busto

en la catedral, donde están los nombres y las efigies de los demás florentinos excelentes.

Tiziano de Cadore



Tiziano nació en Cadore, una pequeña aldea a orillas del Piave, a cinco millas del pie de los Alpes, en el año 1480. Era vástago de la familia Vecelli, una de las más nobles de la comarca. Llegado a la edad de diez años con bello espíritu y viveza de ingenio, fue enviado a Venecia, a la casa de un tío suyo, ciudadano respetado, quien, viendo que el niño tenía inclinación por la pintura, lo puso con Gian Bellini, pintor a la sazón excelente y muy famoso, bajo cuya disciplina aprendió el dibujo y en poco tiempo mostró haber sido dotado por la naturaleza de todas aquellas condiciones de ingenio y de juicio que son necesarias para el arte de la pintura. Y como en aquel tiempo Gian Bellini y los demás pintores de esa comarca practicaban mucho la copia del natural, o mejor dicho no hacían otra cosa que eso, con una manera seca, cruda y laboriosa porque no habían estudiado el arte de la Antigüedad, Tiziano se adiestró en ese estilo. Pero cuando llegó, alrededor del año 1507, Giorgione da Castelfranco, no

le gustó en absoluto dicho modo de pintar y empezó a dar a sus obras mayor morbidez y relieve, con hermosa factura. Acostumbraba, sin embargo, compenetrarse de las cosas vivas y naturales, imitarlas lo mejor que podía con los colores y emplear las tintas crudas o dulces, según lo que dictaba la naturaleza, sin hacer un dibujo previo. Pues consideraba que el verdadero y mejor modo de trabajar, y el verdadero diseño consiste en pintar directamente con los colores mismos, sin otra preparación de dibujo sobre papel. Pero no se daba cuenta de que es necesario, para quien quiere realizar una buena composición y distribuir bien sus motivos, hacer varios proyectos sobre papel para ver cómo queda el conjunto. Porque el pensamiento no puede ver ni imaginar perfectamente, por sí solo, las invenciones, si no abre y muestra su concepción a los ojos corporales, que le ayudan a juzgarlas debidamente; además, es preciso estudiar muy bien los desnudos para entenderlos debidamente, y eso no se hace, ni se puede hacer, sin dibujarlos sobre papel. Por otra parte, no es poca servidumbre tener siempre delante de uno, cuando se pinta, a personas desnudas o vestidas. En cambio, cuando uno se ha hecho la mano dibujando sobre papel, gradualmente se llega con mayor facilidad a poner la obra en ejecución, trazando y pintando. Y practicando de ese modo se perfecciona la factura y el juicio, a la vez que se evita ese esfuerzo trabajoso con que se ejecutan las pinturas de que hemos hablado antes. Sin contar que, cuando

se dibuja sobre papel, se va llenando la mente de bellas ideas, y se aprende a hacer de memoria todas las cosas de la naturaleza, sin necesidad de tenerlas siempre delante de uno, o de tener que ocultar bajo la belleza de los colores la pena de no saber dibujar, como lo hicieron durante muchos años los pintores venecianos Giorgione, Palma, Pordenone y otros, que no estuvieron en Roma y no vieron otras obras absolutamente perfectas.

Cuando Tiziano vio la factura y el estilo de Giorgione, abandonó el método de Gian Bellini, aunque le había dedicado mucho tiempo, y adoptó el otro. En breve plazo supo imitar tan bien las cosas de Giorgione, que sus pinturas fueron tomadas más de una vez por obras de éste, como luego se dirá. Creciendo luego Tiziano en años, práctica y cordura, ejecutó al fresco muchas cosas que no se pueden mencionar con orden porque están dispersas en varios lugares. Bastará decir que fueron de tal índole, que muchos peritos pronosticaron su éxito como excelentísimo pintor, lo cual se confirmó después.

Cuando empezó a seguir la manera de Giorgione, no contando más de dieciocho años, hizo el retrato de un gentilhombre de la familia Barbarigo, amigo suyo, que fue considerado muy hermoso, por la naturalidad del color de las carnaciones, y porque la cabellera estaba pintada con tanto detalle que se podían contar los pelos, tal como se contaban los puntos del jubón de

raso plateado que hizo en el mismo cuadro. En suma, estaba tan bien hecho, y con tanta diligencia, que hubiera sido confundido con una obra de Giorgione, de no haber firmado Tiziano en el fondo obscuro. Entre tanto, Giorgione había pintado la fachada del Fondaco de' Tedeschi[161], Barbarigo consiguió que le encargaran a Tiziano algunas composiciones que decoran el mismo edificio del lado de la Mercería. Después de ese trabajo, hizo un cuadro grande, con figuras de tamaño natural, en que representó a Nuestra Señora en viaje a Egipto, en medio de un gran boscaje y de un paisaje muy bien hecho, pues Tiziano dedicó muchos meses a esa pintura y empleó a algunos alemanes, excelentes pintores de paisajes y vegetaciones. En el bosque de dicho cuadro puso muchos animales tomados del natural, que tienen mucha realidad y parecen casi vivos. Luego, en la casa de Messer Giovanni d'Anna, gentilhombre y mercader flamenco, su compadre, pintó a lo vivo su retrato y un Ecce Homo con muchas figuras, considerado muy hermoso por Tiziano y los demás. Para el mismo caballero hizo una Virgen con otras figuras, de tamaño natural, de hombres y niños: todos son retratos de miembros de la familia. En el año 1507, cuando el emperador Maximiliano hacía la guerra a los venecianos, pintó Tiziano, según refiere él mismo, al ángel Rafael, Tobías y un perro en la iglesia San Marziliano, con un paisaje en lontananza, en que, en un

---

[161] La factoría de los mercaderes alemanes en Venecia.

soto, San Juan Bautista está orando de rodillas, con los ojos puestos en el Cielo, de donde desciende un esplendor que lo ilumina.

Se cree que pintó esa obra antes de decorar el Fondaco de' Tedeschi. Muchos gentileshombres ignoraban que Giorgione no trabajaba ya en ese edificio ni sabían que Tiziano lo estaba decorando y ya había descubierto una parte de su obra. Encontrándose dichos caballeros con Giorgione, su amigo, le manifestaron su alegría porque, según dijeron, estaban mejor sus pinturas de la pared del lado de la Mercería que las de la fachada del Canal Grande. Esto molestó tanto a Giorgione, que no se dejó ver en público hasta que Tiziano terminó completamente su tarea y se difundió ampliamente que éste había pintado la pared de referencia. Y desde entonces no quiso tener trato con Tiziano ni considerarlo como amigo.

En 1508 publicó Tiziano sus grabados en madera del Triunfo de la Fe, con una infinidad de figuras que representan a nuestros primeros padres, los patriarcas, los profetas, las sibilas, los inocentes, los mártires, los apóstoles y Jesucristo llevado en triunfo por los cuatro Evangelistas y los cuatro Doctores, seguidos por los santos confesores. En esta obra mostró Tiziano vigor, hermoso estilo y buena técnica. Y recuerdo que Fray Bastiano del Piombo, comentando esto, me dijo que si Tiziano, en aquella época, hubiera estado en Roma y visto las obras de Miguel Ángel, las de Rafael y las

estatuas antiguas, y hubiese estudiado el dibujo, habría hecho cosas estupendas; porque era hábil colorista y merecía el elogio de ser en nuestro tiempo el mejor imitador de la naturaleza en cuanto a colorido; y con el fundamento de la grandeza en el dibujo habría alcanzado al de Urbino y a Buonarroti.

Luego se trasladó Tiziano a Vicenza, donde pintó al fresco el Juicio de Salomón en la galería en que se realiza la audiencia pública. Fue una hermosa obra. Cuando volvió a Venecia, pintó la fachada del palacio Grimani y, en Padua, hizo algunos frescos en la iglesia de Sant'Antonio, representando hechos de este Santo. Y en la iglesia de Santo Spirito pintó en una tablita un San Marcos sentado y rodeado por varios Santos, cuyos rostros son tomados del natural y están ejecutados al óleo con suma diligencia. Muchos han creído que esta tabla era de Giorgione. Como, a consecuencia de la muerte de Giovan Bellini, quedó inconclusa en la Sala del Gran Consejo una composición en que Federico Barbarroja aparece arrodillado a la puerta de la iglesia de San Marcos, ante el Papa Alejandro III, que le pone el pie sobre el cuello, Tiziano la completó cambiando muchas cosas y haciendo numerosos retratos de sus amigos y otras personas. Así mereció como recompensa del Senado un cargo en el Fondaco de' Tedeschi que se llama la Senseria y produce trescientos escudos anuales. Esos Señores tienen por costumbre conceder ese beneficio al pintor más excelente de su ciudad, a cambio de lo

cual el artista debe retratar a su príncipe, es decir al Dux, cuando éste es designado, por el precio de ocho escudos solamente, que le paga dicho príncipe. Y el retrato se coloca luego en lugar público, como recuerdo del Dux, en el palacio San Marcos.

En 1514, el duque Alfonso de Ferrara hizo decorar una sala y, en ciertos compartimientos, Dosso, pintor ferrarés, le pintó historias de Eneas, Marte y Venus, así como a Vulcano con dos herreros forjando en una gruta. Quiso también el duque tener pinturas de Gian Bellini, quien hizo en otra pared una barrica de vino tinto con algunas bacantes en torno, músicos, sátiros y otros hombres y mujeres ebrios, cerca de los cuales está un Sileno completamente desnudo y muy bello, montado en su asno y rodeado por figuras que tienen las manos llenas de frutos y de racimos de uva. Esa obra fue ejecutada con mucho cuidado, y es de las mejores que hizo jamás Gian Bellini, aunque en los paños se advierte cierta dureza, a la manera tudesca. Esto no es sorprendente, pues imitó una tabla de Alberto Duro, flamenco[162], que en esos días había sido llevada a Venecia y puesta en la iglesia de San Bartolomeo, y es una pieza notable, al óleo, llena de muy hermosas figuras. En la barrica, Gian Bellini escribió las siguientes palabras: Ioannes Bellinus Venetus p. 1514. No pudo terminar completamente la obra, por ser anciano, y entonces Tiziano, como más

---

[162] Alberto Durero, alemán.

excelente que todos los demás, fue encargado de concluirla.

Deseoso de lograr provecho y hacerse conocer, Tiziano pintó con mucha prolijidad dos composiciones que faltaban en dicha sala. En la primera hay un río de vino bermejo en torno del cual están unos cantores y músicos casi ebrios, mujeres y hombres, y una figura desnuda que duerme; es bellísima y parece viva. Y en ese cuadro puso Tiziano su nombre. En el otro, que está contiguo al primero, y más cerca de la entrada, hizo muchos angelotes y niños hermosos, en diversas actitudes, que mucho gustaron a dicho señor, lo mismo que la otra pintura. Es notable, entre los demás, uno de los niños, que está en el río y contempla su imagen en el agua, mientras otros niñitos rodean un pedestal en forma de altar, sobre el cual se ve una estatua de Venus con una concha marina en la mano derecha, acompañada por la Gracia y la Belleza, que son figuras muy bellas y ejecutadas con increíble diligencia. En la puerta de un armario pintó Tiziano un Cristo de medio cuerpo, maravilloso y estupendo, al que un villano hebreo muestra la moneda del César. Afirman nuestros artistas que la cabeza de Cristo y otras pinturas de dicha sala son lo mejor y más perfectamente realizado que haya pintado jamás Tiziano. A la verdad, son excepcionales. Por consiguiente, mereció ser liberalísimamente recompensado y alabado por ese señor, a quien retrató en forma óptima, con un brazo apoyado en una gran pieza de artillería. También hizo

el retrato de la señora Laura, que luego fue la esposa del duque; es una obra estupenda. A la verdad, tienen gran poder las dotes de los hombres de talento cuando son apoyados por la liberalidad de los príncipes. En esa época, Tiziano se hizo amigo del divino Messer Ludovico Ariosto, que lo reconoció como excelentísimo pintor y lo celebró en su Orlando Furioso:

... e Tizian che onora

Non men Cador, che quei Vinezia e Urbino[163]

Cuando Tiziano regresó a Venecia, hizo para el suegro de Giovanni da Castel Bolognese, al óleo y sobre tela, un pastor desnudo y una forastera que le ofrece una flauta para que toque, en un bellísimo paisaje. Ese cuadro está hoy en Faenza, en la casa de dicho Giovanni. Pintó luego, para el altar mayor de la iglesia de los Hermanos Menores, llamada la Ca Grande, una Asunción de Nuestra Señora, mientras los doce apóstoles, abajo, contemplan cómo asciende al cielo. En la capilla de la familia Pesari, en la misma iglesia, hizo en una tabla la Virgen con el Niño en brazos, un San Pedro y un San Jorge y los donantes arrodillados, retratados del natural. Entre ellos están el obispo de Pafos y su hermano, quienes acaban de regresar de la guerra en que el obispo venció a los turcos. En la iglesita de San Niccolò, en el mismo convento, pintó a

---

[163] Y Tiziano, quien honra a Cadore no menos que aquéllos a Venecia y Urbino.

San Nicolás, San Francisco, Santa Catalina y San Sebastián desnudo. Ésta es una figura muy real, sin artificio alguno en la representación de la belleza de las piernas y el torso: no hay allí nada más de lo que el pintor vio en la naturaleza, y la figura es carnosa y exacta al punto de parecer viva. Con todo, es considerada hermosa, como también lo es Nuestra Señora con el Niño en brazos, la cual es contemplada por todas las demás figuras. Esta composición fue dibujada en un bloque de madera por Tiziano mismo, y luego grabada e impresa por otros. Para la iglesia de San Rocco pintó un Cristo con la cruz a cuestas y una cuerda al cuello, arrastrado por un hebreo. Esa figura, que muchos atribuyeron al pincel de Giorgione, se conserva con la mayor devoción en Venecia y ha recibido, en concepto de limosnas, más escudos que los ganados en toda su vida por Tiziano y Giorgione.

Fue llamado a Roma por Bembo, a quien había retratado, pero dejó el viaje de hoy para mañana y finalmente no fue. Retrató del natural al príncipe Grimani y a Loredano, y ambas obras fueron consideradas admirables. Poco después hizo el retrato del rey Francisco, cuando éste partió de Italia para volver a Francia. Y el año en que fue elegido el Dux Andrea Gritti, Tiziano lo retrató, representándolo como San Andrés, en un cuadro en que este Santo y San Marcos acompañan a Nuestra Señora. Esa pintura, que es maravillosa, se encuentra en la sala del Colegio. Y como tenía obligación, según se ha dicho ya, de

hacerlo, retrató, además de los nombrados, a los demás jefes del Estado de su tiempo: Pietro Lando, Francesco Donato, Marcantonio Trevisano y Veniero. Por ser muy anciano ya, lo excusaron de pintar los retratos de los hermanos Pauli, que asumieron ambos la dignidad de Dux[164].

Pietro Aretino, poeta celebérrimo de nuestro tiempo, fue a vivir a Venecia antes del saqueo de Roma y se hizo muy amigo de Tiziano y de Sansovino, lo que acarreó muchos honores y provecho al pintor, porque lo hizo conocer en lugares tan distantes como los que alcanzaba su pluma, y especialmente le dio fama entre príncipes de importancia, como se dirá oportunamente. Tiziano pintó el cuadro de altar de San Pedro Mártir en la iglesia de San Giovanni e Polo, representando al Santo de tamaño mayor que el natural, en un bosque de árboles muy altos, caído en tierra y atacado por la ferocidad de un soldado que lo ha herido en la cabeza de tal modo que, estando aún vivo, se le ve en el rostro el horror de la muerte; otro religioso que está huyendo revela el espanto mortal; en el aire están dos ángeles desnudos que bajan de un trozo de cielo que ilumina el bellísimo paisaje y todo el resto de la pintura, que es la más cumplida, la más célebre y la mayor y mejor entendida y ejecutada de todas las que hizo Tiziano en su vida. Viendo esta obra Gritti, que siempre fue muy

[164] Se refiere a Lorenzo Priuli, Dux en 1556, y Girolamo Priuli, Dux en 1559.

amigo de Tiziano, y también de Sansovino, le hizo encargar para la sala del Gran Consejo una gran composición de la batalla de Chiaradadda. Allí representó Tiziano el furor de los soldados que combaten bajo una lluvia terrible. Esta pintura llena de vida es considerada la mejor de cuantas escenas hay en esa sala, y también la más bella. En el mismo palacio, al pie de una escalera, pintó al fresco una Virgen. En la misma época hizo para la Scuola di Santa Maria della Carità una Virgen subiendo las gradas del templo, rodeada de toda clase de figuras cuyas cabezas son retratos del natural.

Dicen que en el año 1530, estando en Bolonia el emperador Carlos V, Tiziano fue llamado por el cardenal Hipólito de Médicis, con intervención de Pietro Aretino, y que en esa ciudad pintó un bellísimo retrato de Su Majestad revestida de armadura. Tanto gustó al Emperador, que le hizo obsequiar mil escudos, suma de la cual tuvo que entregar luego la mitad a Alfonso Lombardi, escultor, que había hecho un modelo de la figura para ejecutarla en mármol, como se refiere en su Vida. Al regresar Tiziano a Venecia, supo que muchos gentileshombres favorecían al Pordenone y le habían hecho encargar, para la iglesia de San Giovanni Elemosinario un pequeño cuadro, que debía realizar compitiendo con Tiziano, ya que éste había pintado poco antes, para el mismo templo, un San Juan Limosnero en traje de obispo. Pero Pordenone no pudo igualar ni siquiera alcanzar el nivel de la obra de

Tiziano, quien hizo después una Anunciación bellísima para Santa Maria degli Angeli, de Murano. Pero como quienes se la encargaron no quisieron pagar quinientos escudos, que era el precio pedido por Tiziano, éste, por consejo de Messer Piero Aretino, la envió como obsequio al emperador Carlos V. Éste apreció infinitamente la obra e hizo al pintor un obsequio de dos mil escudos. Y donde debía ser colocada originalmente la Anunciación, fue puesta una pintura de Pordenone.

Poco tiempo después, Carlos V volvió a Bolonia para conferenciar con el Papa Clemente, llegando de Hungría con el ejército, y quiso hacerse retratar otra vez por Tiziano. Éste también pintó, antes de salir de Bolonia, al cardenal Hipólito de Médicis en traje húngaro e hizo otro retrato más pequeño del mismo prelado con armadura. Ambas obras están hoy en el depósito del duque Cosme.

En la misma época retrató al marqués del Vasto, Alfonso Davalos y a Pietro Aretino, quien entonces lo vinculó con Federico Gonzaga, duque de Mantua. Fue Tiziano a los Estados de ese príncipe y pintó su retrato y el de su hermano, el cardenal. Para adorno de una sala decorada por Julio Romano pintó doce bustos de doce Césares, muy bellos, debajo de los cuales ejecutó luego el pintor de Roma episodios de la vida de los mismos.

En Cadore, su pueblo natal, pintó una tabla en que representó a Nuestra Señora y San Tiziano Obispo,

con su propio retrato de rodillas. El año en que el Papa Pablo III fue a Bolonia y de allí a Ferrara, Tiziano fue a la Corte pontificia e hizo un retrato bellísimo del Pontífice, y una copia del mismo para el cardenal Santa Fiore. Ambas pinturas están en Roma, una en el depósito del cardenal Farnesio y la otra en poder de los herederos del cardenal Santa Fiore. De ellas se han hecho muchas otras copias que están diseminadas en Italia. Casi en la misma época retrató a Francesco Maria, duque de Urbino, haciendo un cuadro maravilloso que Messer Piero Aretino celebró en un soneto que comienza así:

Se il chiaro Apelle con la man dell'arte

Rassemplò d'Alessandro il volto e il petto...[165]

El mismo duque posee dos cabezas de mujer muy seductoras y una Venus joven, recostada, con flores y paños sutiles en torno de ella, muy bellos y bien terminados, de la mano de Tiziano. Además, tiene un busto de Santa María Magdalena con la cabellera suelta, que es una obra poco común. También están en su poder los retratos de Carlos V, del rey Francisco cuando era joven, del duque Guidobaldo II, de los Papas Sixto IV, Julio II y Pablo III, del viejo cardenal de Lorena y de Solimán, emperador de los turcos; esos retratos son de la mano de Tiziano y bellísimos.

---

[165] Puesto que el lúcido Apeles con las reglas del arte reprodujo de Alejandro el rostro y el pecho...

En el año 1541 pintó Tiziano para los Hermanos de Santo Spirito, de Venecia, el cuadro del altar mayor, en que representó al Espíritu Santo descendiendo sobre los Apóstoles; Dios está representado como fuego y el Espíritu Santo bajo la forma de una paloma. Para la iglesia de San Nazzaro de Brescia hizo el cuadro del altar mayor en cinco compartimientos.

Ese mismo año pintó el retrato de Don Diego de Mendoza, entonces embajador de Carlos V en Venecia, de cuerpo entero y en pie. Es una bellísima figura, y con ella inició Tiziano la costumbre, que luego se adoptó, de hacer algunos retratos de cuerpo entero. Del mismo modo hizo el del cardenal de Trento, entonces joven, y una efigie de Pietro Aretino para Francesco Marcolini[166].

En el mismo período hizo Tiziano su autorretrato, como recuerdo para sus hijos. Y llegado el año 1546, llamado por el cardenal Farnesio fue a Roma, donde se encontró con Vasari que, de regreso de Nápoles, pintaba la sala de la Cancillería para dicho cardenal. Como el prelado recomendó a Tiziano ante Vasari, éste lo acompañó afectuosamente para que viera las cosas de Roma; así, cuando Tiziano hubo descansado unos cuantos días, le dieron alojamiento en el Belvedere para que empezara a hacer otro retrato del Papa Pablo, de cuerpo entero, el de Farnesio y el del duque Ottavio.

---

[166] Célebre impresor, amigo de Tiziano.

Los ejecutó óptimamente, dando mucha satisfacción a esos señores, a pedido de los cuales hizo, para obsequiárselo al Papa, un busto de Cristo en forma de Ecce Homo. Por muy buena que fuese esta obra, no les pareció a los pintores tan excelente como muchas otras de Tiziano, y especialmente los retratos; quizá porque sufría por la comparación con las pinturas de Miguel Ángel, de Rafael, de Pulidoro y otros.

Un día que Miguel Ángel y Vasari fueron a visitar a Tiziano en el Belvedere, vieron en su taller un cuadro que acababa de terminar y representaba a una Dánae desnuda, con Júpiter en su regazo, transformado en lluvia de oro. Lo alabaron mucho (como se debe hacer en presencia del artista). Pero cuando dejaron a Tiziano, comentando su obra, Buonarroti la elogió bastante, diciendo que le gustaban mucho su colorido y su factura, pero que era pecado que en Venecia no se aprendiera desde el principio a dibujar bien y que los pintores de allá no siguiesen mejor método en el estudio. Si este hombre (dijo Miguel Ángel) fuese auxiliado por el arte y el dibujo como lo es por la naturaleza, y sobre todo en la copia del natural, no se podría llegar a más ni mejor, pues tiene un bellísimo espíritu y un estilo muy encantador y vivaz. Y esto es cierto, porque quien no ha dibujado bastante y estudiado obras selectas antiguas o modernas, no puede trabajar bien por su sola experiencia ni mejorar las cosas que se copian de lo vivo, dándoles aquella gracia y perfección que da el arte fuera del orden de la

naturaleza, la cual hace comúnmente algunas partes que no son hermosas.

Partió finalmente Tiziano de Roma, con muchos obsequios de aquellos señores y llevando, en especial, un beneficio de buena renta para su hijo Pomponio. Tomó el camino de Venecia después de haber hecho Orazio, su otro hijo, un retrato de Messer Battista Ceciliano, excelente violinista. Tiziano pintó también otros retratos para el duque Guidobaldo de Urbino. Y, llegado a Florencia, se asombró al ver los tesoros de esa ciudad, lo mismo que le había ocurrido en Roma. Visitó al duque Cosme en Poggio a Caiano, donde se encontraba, y le ofreció pintarle su retrato, pero Su Excelencia no aceptó, acaso para no perjudicar a tantos nobles artistas de su ciudad y sus dominios. Vuelto, pues, Tiziano a Venecia, pintó para el marqués del Vasto una Alocución -así la llamaron- de ese señor a sus soldados; luego le hizo el retrato de Carlos V, el del Rey Católico y muchos más. Y concluidas esas obras, ejecutó una Anunciación para Santa Maria Nuova de Venecia. Más tarde, haciéndose ayudar por sus aprendices, pintó una Cena en el refectorio de San Giovanni e Polo, y una Transfiguración de Cristo en el Tabor para el altar mayor de la iglesia de San Salvadore. En otro altar de la misma iglesia puso una Anunciación. Pero estas últimas obras, aunque tengan mucho bueno, no son muy estimadas ni poseen la misma perfección que sus otros cuadros. Y como son

infinitas las obras de Tiziano, sobre todo los retratos, es casi imposible hacer memoria de todas.

Por lo tanto, mencionaré solamente los cuadros más destacados, sin orden cronológico, pues no importa mucho saber cuál se hizo primero y cuál después. Retrató varias veces, como se ha dicho, a Carlos V, y últimamente fue llamado por éste a la Corte, donde lo retrató tal como era en sus últimos años. Y tanto agradó a ese invictísimo Emperador la manera de Tiziano que, desde que lo conoció, no quiso ser retratado por ningún otro pintor; y cada vez que Tiziano lo pintó, recibió mil escudos de oro como regalo. Fue nombrado caballero[167] por Su Majestad, y recibió una pensión de doscientos escudos sobre la Cámara de Nápoles.

Cuando retrató a Felipe, rey de España e hijo de dicho Carlos, recibió otra pensión de doscientos escudos, de modo que, añadidos esos cuatrocientos a los trescientos del Fondaco de' Tedeschi que le otorgaron los señores venecianos, tiene, sin esfuerzo, setecientos escudos de pensión asegurados cada año. Envió Tiziano al duque Cosme, que los conserva en su depósito, los retratos de Carlos V y del rey Felipe. Retrató a Fernando, rey de los Romanos, que luego fue Emperador, y a todos los hijos de éste, es decir Maximiliano, hoy Emperador, y su hermano. Retrató a

---

[167] Carlos V lo hizo caballero y conde palatino en 1533.

la reina María y, para el Emperador Carlos, al duque de Sajonia cuando estaba prisionero. Pero estamos perdiendo tiempo: No ha habido, por decir así, señor de gran nombre, ni príncipe ni gran dama que no hayan sido retratados por Tiziano, que, en esta especialidad, fue ciertamente excelentísimo pintor. Retrató al rey Francisco I de Francia, como ya se ha dicho, a Francesco Sforza, duque de Milán, al marqués de Pescara, Antonio da Leva, Massimiano Stampa, el señor Giovanbatista Castaldo e infinidad de otros señores. Además, en diversas épocas, hizo muchas otras obras, aparte de las mencionadas. En Venecia, por orden de Carlos V, hizo un gran cuadro de altar, con la Trinidad, Nuestra Señora y el Niño, la paloma y Dios Padre rodeado de querubines ardientes. De un lado está Carlos V y del otro la Emperatriz, orando junto con muchos Santos, tal como se lo ordenó a Tiziano el César, que, hasta entonces en la cima de su carrera victoriosa, empezaba a mostrar deseos de retirarse, como luego lo hizo, de la vida mundanal, para morir como verdadero cristiano temeroso de Dios y deseoso de la propia salvación. Dijo el Emperador a Tiziano que deseaba poner esa pintura en el monasterio en que luego concluyó el curso de su vida. Y como es una obra excepcional, se espera que pronto se editará en estampa.

Pintó Tiziano un Prometeo para la reina María; está encadenado al monte Cáucaso y el águila de Júpiter lo desgarra; también hizo un Sísifo en el infierno,

cargando una piedra, y a Tizio con el buitre. Todas esas obras recibió Su Majestad, y con ellas un Tántalo del mismo tamaño, es decir de medida natural, en tela y al óleo. Pintó también una Venus con Adonis; esas figuras son maravillosas: ella está como desmayada y el joven, queriendo separarse de su lado, rodeado de sus perros, muy natural. En una tabla del mismo tamaño representó a Andrómeda encadenada a la roca y a Perseo que la libera del monstruo marino. No puede haber pintura más seductora que ésta; y lo mismo vale en cuanto a otra Diana que, estando a orillas de una fuente con sus ninfas, convierte a Acteón en ciervo. Igualmente pintó una Europa que cruza el mar a lomo del toro. Esas pinturas son muy apreciadas por el Rey Católico, por la vivacidad que Tiziano dio a las figuras, haciéndolas de colores tan vivos y reales. Pero bien es cierto que su técnica en estas últimas obras es muy distinta de la de su juventud; las primeras están ejecutadas con cierta finura y diligencia increíble y pueden ser vistas de cerca o de lejos; y las últimas han sido realizadas a grandes toques, gruesamente y a manchones, de modo que de cerca no se pueden ver, aunque de lejos parecen perfectas. Y este método ha sido causa de que muchos, queriendo imitarlo y mostrarse hábiles, han realizado torpes pinturas; eso ocurre porque si bien muchos creen que los cuadros de Tiziano están ejecutados sin esfuerzo, la verdad es otra, y se engañan; porque se conoce que están elaborados, pintados y repintados tantas veces, que el

trabajo resulta evidente. Y dicha técnica es razonable, bella y estupenda, porque da vida a las pinturas, hechas con gran arte, y oculta el esfuerzo desplegado.

Hizo últimamente Tiziano, en un cuadro de tres braccia de alto por cuatro de ancho, a Jesucristo niño en el regazo de Nuestra Señora, adorado por los Magos, acompañados por buen número de figuras de un braccio de alto. Es una obra muy atrayente, lo mismo que la copia que él mismo ejecutó para darla al viejo cardenal de Ferrara. Otro cuadro, en que representó a Cristo ultrajado por los judíos y que es bellísimo, fue puesto en Milán, en una capilla de la iglesia de Santa Maria delle Grazie. Para la reina de Portugal pintó un Cristo flagelado, un poco más pequeño que el tamaño natural, que es muy hermoso. En Ancona, para el altar mayor de San Domenico, hizo un Cristo crucificado con Nuestra Señora, San Juan y Santo Domingo a sus pies, muy hermosos; lo ejecutó con su última técnica, hecha de manchas, como se dice ahora.

Después de realizar muchos otros cuadros religiosos y retratos, pintó para Monseñor Giovanni della Casa, florentino ilustre por su estirpe y su obra literaria, el bellísimo retrato de una noble dama[168] amada por aquel señor cuando residía en Venecia. Y mereció ser honrado por él en el hermosísimo soneto que comienza así:

---

[168] Isabel Quirini.

Ben vegg'io, Tiziano, in forme nove
L'idolo mio, che i begli occhi apre e gira...[169]

Finalmente envió este excelente pintor a dicho Rey Católico una Cena de Cristo con los Apóstoles, en un cuadro de siete braccia de largo, que es una obra de belleza extraordinaria. Además de dichos trabajos y muchos otros de menor importancia, ejecutados por Tiziano y de los cuales no hablamos para ser breves, conserva en su casa los siguientes, esbozados y comenzados:

Un Martirio de San Lorenzo que se propone enviar al Rey Católico; una gran tela de Cristo crucificado con los ladrones y, abajo, los crucificadores, encargada por Messer Giovanni D'Anna, y un cuadro que fue empezado para el Dux Grimani, padre del Patriarca de Aquilea; y para la sala del palacio grande de Brescia ha dado comienzo a tres cuadros grandes que formarán parte de la decoración del techo, como se ha dicho al hablar de Cristofano y de uno de sus hermanos, pintores de Brescia. Comenzó también, hace muchos años, para Alfonso I, duque de Ferrara, una pintura de una joven desnuda que se inclina hacia Minerva, con otra figura al lado y un mar en que, en lontananza, está Neptuno sobre su carro. Pero a consecuencia de la muerte de dicho señor, para quien se ejecutaba esa

[169] Bien veo, Tiziano, en nueva forma al ídolo mío, que los hermosos ojos abre y mueve...

obra a su capricho, no fue concluida y la conservó Tiziano. También ha llevado a buen término, pero no acabado, un cuadro en que Cristo se aparece a María Magdalena en forma de hortelano, en figuras de tamaño natural; y otro más, de dimensiones similares, en que en presencia de la Virgen y las otras Marías es sepultado Cristo. Y, asimismo, una Nuestra Señora que es una de las buenas cosas existentes en aquella casa, además de un autorretrato muy bello y natural, que Tiziano concluyó hace cuatro años y finalmente, un San Pablo, en media figura, leyendo, que parece invadido por el Espíritu Santo.

Estas obras, digo, ha realizado, con muchas otras que se callan para no cansar, hasta la edad de setenta y seis años, más o menos. Tiziano ha sido sanísimo y afortunado como ningún otro de sus pares lo fue jamás; y del cielo sólo ha recibido favores y felicidad. En su casa de Venecia estuvieron cuantos príncipes, literatos y caballeros visitaron la ciudad o residieron en ella en su tiempo, porque, aparte de la excelencia de su arte, es un hombre gentilísimo, bien educado y de dulcísimas costumbres y modales. En Venecia ha tenido algunos competidores, pero de valor no muy grande, y los ha superado fácilmente con la excelencia de su arte y porque supo atraer a los gentileshombres y serles grato. Ha ganado bastante, porque sus obras le fueron pagadas a muy buen precio, pero hubiera sido conveniente que en estos últimos años sólo hubiese trabajado como pasatiempo, para no echar a perder,

con obras escasamente buenas, la reputación que adquirió en años mejores y cuando la naturaleza, por su declinación, no tendía a lo imperfecto. Cuando Vasari, autor de la presente historia, estuvo en Venecia en 1566, fue a visitar a Tiziano, muy amigo suyo, y lo encontró, aunque era viejísimo, con los pinceles en la mano, pintando. Y tuvo mucho placer viendo sus obras y conversando con él. Vasari fue presentado a Messer Gian Maria Verdezotti, joven gentilhombre veneciano lleno de talento, amigo de Tiziano y bastante buen dibujante y pintor, como lo demostró en algunos paisajes diseñados por él, bellísimos. Posee éste de la mano de Tiziano, a quien ama y respeta como a un padre, dos figuras pintadas al óleo en dos nichos: un Apolo y una Diana.

Habiendo, pues, Tiziano adornado con óptimas pinturas a Venecia y toda Italia, como también otras partes del mundo, merece ser amado y respetado por los artistas, y en muchas cosas admirado e imitado, pues hizo y hace todavía pinturas dignas de infinita alabanza, que durarán tanto como puede durar la memoria de los hombres ilustres.

Si bien muchos estudiaron con Tiziano, no es grande el número de los que verdaderamente pueden decirse discípulos suyos, porque él no enseñó mucho, y cada cual aprendió más o menos, según lo que pudo sacar de las obras pintadas por Tiziano. Entre otros estuvo

con él un tal Giovanni Fiamingo[170], maestro bastante alabado por sus figuras pequeñas y grandes, y maravilloso retratista, como puede verse en Nápoles, donde vivió algún tiempo y finalmente murió. De su mano (lo que en todos los tiempos le merecerá honra) son los dibujos anatómicos que hizo grabar y publicó en su libro el excelentísimo Andrés Vesalio.

Pero quien más imitó a Tiziano fue Paris Bordone, nacido en Treviso, de padre trevisano y madre veneciana, que fue llevado a Venecia, a la casa de parientes suyos, a la edad de ocho años. Allí aprendió la gramática y se hizo excelente músico, yendo luego a estudiar con Tiziano. Pero no estuvo muchos años en su taller, porque vio que el maestro no se esforzaba mucho por enseñar a sus discípulos, y se fue a pesar de que sus compañeros le rogaron que tuviera paciencia. Lamentó muchísimo que en esos días hubiera muerto Giorgione, cuyo estilo le gustaba muchísimo y que tenía fama de enseñar bien y con amor todo lo que sabía. Y como no podía hacer de otro modo, Paris resolvió seguir a cualquier precio la manera de Giorgione. Así, se puso a trabajar y copiar las obras de ese pintor, progresando tanto, que adquirió excelente crédito y que, a la edad de dieciocho años, recibió encargo de una tabla para la iglesia de

---

170 Juan de Calcar, también llamado Calcare, Calcher, Chalchar, Kalker y Calcarensis. Van Kalker sería su verdadero apellido flamenco.

San Niccolò, de los Frailes Menores. Enterado de ello Tiziano, tanto hizo por diversos medios e influencias, que le quitó el encargo sea para impedir que Paris mostrase tan pronto su capacidad, sea por el deseo de ganar. Fue llamado después Paris a Vicenza, para pintar al fresco una composición en la galería de la plaza, al lado del Juicio de Salomón pintado anteriormente por Tiziano. Fue con mucho gusto y pintó la historia de Noé con sus hijos, pintura que fue considerada -por su ejecución y dibujo- razonablemente buena y no menos bella que la de Tiziano. En verdad, quien no está enterado cree que ambas obras son de una misma mano. Cuando Paris regresó a Venecia, hizo al fresco algunos desnudos al pie del Puente del Rialto, y este ensayo le valió el encargo de algunas fachadas de casas venecianas. Llamado luego a Treviso, decoró también algunas paredes y ejecutó otros trabajos, en particular muchos retratos que gustaron bastante: el del magnífico Messer Alberto Unigo, y los de Messer Marco Seravalle, Messer Francesco da Quer, el Canónigo Rovere y Monseñor Alberti. En la catedral de dicha ciudad hizo en una tabla, para el centro de la iglesia, a instancias del señor vicario, la Natividad de Jesucristo y al lado una Resurrección. En San Francesco hizo otra tabla para el caballero Rovere, otra en San Girolamo y una en Ognissanti, con varios bustos de Santos y Santas, muy bellos por las actitudes y las ropas. Pintó otra tabla para San Lorenzo y decoró tres capillas en San Polo:

en la mayor hizo a Cristo resucitado, de tamaño natural, acompañado por una multitud de Ángeles; en otra pintó Santos rodeados de Ángeles, y en la tercera a Jesucristo en una nube, con Nuestra Señora recomendando a Santo Domingo. Todas esas obras lo hicieron conocer como hombre de valor, encariñado con su ciudad natal. En Venecia, donde siempre residió, hizo muchas obras en diversas épocas, pero la más bella y notable, la más digna de alabanzas que hizo jamás Paris Bordone fue una composición que pintó para la Scuola di San Marco. Representa la escena en que el pescador ofrece a la Señoría de Venecia el anillo de San Marcos; hay allí un bellísimo edificio en perspectiva en el cual están sentados el Dux y los senadores -muchos de éstos retratados del natural, muy vivientes y bien ejecutados. La belleza de esta obra tan bien trabajada y coloreada al fresco dio motivo para que Paris fuera empleado por muchos gentileshombres. Así, en la casa grande de los Foscari de San Barnaba hizo muchas pinturas y cuadros, entre otros un Cristo que, descendiendo al Limbo, saca de allí a los Santos Padres. Es considerada una obra singular. En la iglesia de San Job, del Canal Reio, hizo una bellísima tabla y otra en San Giovanni in Bragola. Lo mismo vale por Santa Maria della Celeste y Santa Marina. Pero comprendiendo Paris que quien quiere encontrar trabajo en Venecia tiene que someterse a demasiada servitud cortejando a éste y aquél, resolvió, como hombre naturalmente tranquilo y adversario de

ciertos manejos, aprovechar todas las oportunidades para salir de allí e ir a realizar aquellas obras que la suerte le deparaba sin tener que mendigarlas. Por lo tanto, encontrando ocasión propicia en 1538, se trasladó a Francia, al servicio del rey Francisco, para quien hizo muchos retratos de damas y otras pinturas diversas. Al mismo tiempo hizo para Monseñor de Guisa un cuadro de iglesia bellísimo, así como uno de cámara, que representa a Venus y Cupido. Para el cardenal de Lorena hizo un Ecce Homo, un Júpiter con Ío y muchas otras obras. Envió al rey de Polonia un cuadro de Júpiter con una Ninfa, que fue considerado bellísimo. A Flandes envió otras dos pinturas muy hermosas, una Santa María Magdalena en el desierto, acompañada por Ángeles, y una Diana que se baña con sus ninfas en una fuente. Esos dos cuadros, se los hizo pintar Candiano, el médico milanés de la reina María, para obsequiarlos a Su Alteza. En Augsburgo, en la casa de los Fugger, hizo muchas obras de gran importancia, por valor de treinta mil escudos, y en la misma ciudad ejecutó un cuadro muy grande para los Priner, grandes personajes de ese lugar. En ese cuadro puso cinco órdenes de arquitectura en perspectiva, lo cual fue obra muy bella. Pintó otra obra de cámara que está en poder del cardenal de Augsburgo. En Crema hizo dos tablas para la iglesia de Santo Agostino, en una de las cuales está el retrato del señor Giulio Manfrone, representado como San Jorge con armadura entera. Paris hizo también muchos trabajos en Civitale

di Belluno, que son alabados, y particularmente una tabla en Santa Maria, y otra en San Giosef, que son bellísimas. Envió a Génova al señor Ottaviano Grimaldo, un retrato suyo, de tamaño natural y bellísimo y, junto con éste, otro cuadro similar que representa a una dama muy seductora. Luego fue Paris a Milán, donde pintó algunas figuras en el aire, con hermoso paisaje debajo para la iglesia de San Celso. Dicen que lo ejecutó a pedido del señor Carlo da Roma, para cuyo palacio hizo dos grandes cuadros al óleo en que representó a Venus y Marta bajo las redes de Vulcano y al Rey David asistiendo al baño de Betsabé, lavada por sus criadas en la fuente. También hizo los retratos de ese señor y de Paula Visconti, su esposa, y algunos paisajes no muy grandes, pero bellísimos. En la misma época pintó muchas fábulas de Ovidio para el marqués de Astorga, que se las llevó a España. Trabajó mucho para el señor Tommaso Marini. Y bastará decir esto acerca de Paris quien, contando a la sazón setenta y cinco años, vive tranquilo y cómodamente en su casa, y trabaja sólo por placer a pedido de algunos príncipes y otros amigos suyos, rehuyendo la competencia y ciertas vanas ambiciones para que no sea turbada su gran paz y tranquilidad por aquellos que (como dice) no obran con rectitud sino con doblez, malignamente y sin caridad alguna. En cambio, él quiere vivir simplemente, con cierta bondad natural, sin sutilezas ni astucias. Últimamente ha pintado un bellísimo cuadro para la duquesa de

Saboya: es una Venus con un Cupido, que duermen custodiados por un criado. Está tan bien hecho, que no es posible alabarlo bastante.

Pero no omitiremos decir que una clase de pintura, casi abandonada en todos los demás lugares, se mantiene viva gracias al empeño del serenísimo Senado de Venecia: nos referimos al mosaico. Esto se debe principalmente a Tiziano, que, en cuanto ha estado de su parte, siempre hizo ejercer ese arte en Venecia, y procuró honorables provisiones a quienes trabajaron en mosaico, razón por la cual se hicieron diversas obras de tal género en la iglesia de San Marcos, y se restauraron todos los mosaicos antiguos. Así, en Venecia, ese modo de pintar ha alcanzado la mayor excelencia posible y superado lo que se hizo en Florencia y en Roma en los tiempos de Giotto, Alesso Baldovinetti, Ghirlandaio y Gherardo el miniaturista. Y todo lo que se ha hecho en Venecia tiene su origen en Tiziano y otros excelentes pintores, que hicieron dibujos y cartones en color para mosaicos, con el objeto de que esas obras alcanzaran la perfección que tienen las del pórtico de San Marcos donde, en un nicho muy bello, se ve el Juicio de Salomón, tan hermoso que, a la verdad, con colores no se podría hacer mejor. En el mismo lugar está el Árbol de Nuestra Señora, obra de Lodovico Rosso, llena de Sibilas y Profetas ejecutados de suave manera, con bastante buen relieve. Pero nadie ha trabajado tan bien el mosaico en nuestros tiempos como Valerio y

Vincenzio Zuccheri, trevisanos, de quienes se ven muchas composiciones en San Marcos y particularmente la del Apocalipsis, en que rodean el trono de Dios los cuatro Evangelistas en forma de animales, los siete candelabros y otras muchas cosas. Está tan bien hecho el mosaico que, mirado desde abajo, parece hecho con pincel y colores. También hay allí muchos retratos, como el de Carlos V Emperador, el de Fernando, su hermano, que le sucedió en el trono, y el de Maximiliano, hijo de Fernando y Emperador actual. También se ve la cabeza del ilustrísimo cardenal Bembo, gloria de nuestro siglo, y la del Magnífico..., hechas con tanta diligencia y armonía, con tanto acuerdo de las luces, las carnaciones, las tintas, las sombras y demás, que no se puede ver mejor obra en semejante técnica. Y, en verdad, es una lástima que este arte excelentísimo del mosaico, por su belleza y eternidad, no se practique más y no sea fomentado por los príncipes, que pueden hacerlo.

Además de los nombrados, trabajó en mosaico en San Marcos, compitiendo con los Zuccheri, Bartolomeo Bozzato, quien se ha lucido de tal modo en su obra, que merece siempre la alabanza. Pero lo que para todos fue gran ayuda en esa técnica ha sido la presencia y el consejo de Tiziano, de quien fue discípulo -además de los mencionados y muchos otros-

un tal Girolamo, cuyo apellido no conozco y a quien llaman «di Tiziano»[171].

[171] Girolamo Dante.